ISSN 0130-6405

92

10

ИСКУССТВО КИНО

**Кадр из фильма
«Ближний круг»
(режиссер Андрей Кончаловский).
О фильме см. в статье Льва Карахана о Берлинском МКФ**

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация Союзов
кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Н. Э.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО
10 92

Содержание

Теория, история

3 Е. Левин. «Я передиктую...»
10 Письма В. Б. Шкловского Е. С. Левину

Мемуары и публикации

18 С. Митина. Из бесед с Арсением Тарковским

Премьера „ИК"

«ПУСТЫНЯ»
33 Л. Аннинский. Ветхое и новое
38 В. Михалкович. Переодетая современность
43 В. Турбин. И опять Иешуа...
45 М. Кац: «Кинематографу подвластно все...»

Интервью „ИК"

48 Алла Афиногенова. Гипнотический транс с ярко выраженным эротическим оттенком (Интервью с Сергеем Дебижевым)

Теория, история

54 Федор Степун. Кино и театр

Аспект

64 Жан Бодрийар. Злой демон образов

Pro и contra

71 Аркадий Драгомощенко, Александр Зельдович. Те времена, когда можно было говорить: «Прошли те времена...» — прошли

„ИК". Избранная проза

76 Владислав Отрошенко. Тайны жаланёрского искусства, или Разоблачение д-ра Казина
87 Татьяна Окуневская. Татьянин день
100 Ширли Маклейн. Танец в луче света

Фильм в журнале

110 **Райнер Вернер Фасбиндер. Горькие слезы Петры фон Кант**
128 **«Горькие слезы Петры фон Кант». Комментарии**

Персоналии

МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ
131 **Г. Богемский. Идентификация Мастера**
138 **Альберто Моравиа. Пророчества больше не в моде**
141 **Умберто Эко. Игра трех Китаев**
145 **Андрей Плахов. Антониони — постмодернист!**

На фестивальных орбитах

149 **Л. Карахан.** Kuck doch mal!

Околичности

169 **Жаклин Сталлоне. Власть звезд**

173 **Досье «ИК»: Сильвестр Сталлоне, Луи де Фюнес**
175 **Фильмография**

In this issue:

Memoirs of Efim Levin about Victor Shklovsky **(p. 3)**.
Victor Shklovsky's letters to Efim Levin **(p. 10)**.
Interviews of Arseny Tarkovsky **(p. 18)**.
"The Desert" — materials concerning the new film by Mikhail Katz **(p. p. 33, 38, 43, 45)**.
Interview of the young filmmaker Sergey Debizev **(p. 48)**.
Article of Fiodor Stepoun: "Movies And Theatre" **(p. 54)**.
Lecture of Jean Baudrillard delivered by him in the University of Sidney in 1984 **(p. 64)**.
Dialogue of the young artists: the modern outlook of the world **(p. 71)**.
Vladislav Otroshenko: "The Mistery Of Art, Or The Denunciation Of Doctor Kazin" **(p. 76)**.
Memoirs of actress Tatiana Okounevskaja (continued, **p. 87**).
Shirley McLane: "Dancing In The Light" (continued, **p. 100**).
Reiner Werner Fassbinder: "Die betteren Tranen der Petra von Kant" **(p. 110)**.
Materials devoted to Michelangelo Antonioni **(p. 131)**.
Lev Karakhan's article about Film festival in Berlin **(p. 149)**.
Jaqueline Stallone: "Star Power" **(p. 169)**.
Dossier "IK" **(p. 173)**.
Filmography **(p. 175)**.

© Журнал
«Искусство кино», 1992

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Николаева И. А.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 30.07.92
Подп. к печати 15.09.92
Формат бумаги 70×100¹/₁₆
Бумага офсетная № 2

Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 34 615. Заказ 1069
Цена 1 руб. 95 коп. (по подписке)
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области

Издание Конфедерации Союзов
кинематографистов

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Е. Левин

«Я передиктую...»

Скоро год как нет с нами нашего друга и товарища по работе Ефима Левина. Со временем мы еще сильнее ощущаем, что потеря эта невосполнима... Но остался архив Е. С. Левина, множество только начатых работ и несколько почти завершенных.

В этом номере мы публикуем незаконченные воспоминания о В. Б. Шкловском, с которым Левина связывала совместная работа и долголетняя дружба. На наш взгляд, это один из лучших портретов Шкловского.

— Виктор Борисович, позвольте вас поздравить: сборник «За 60 лет» готов.

— Мяу-мяу...

— Вот предисловие, пятый вариант, я его перепечатал, как мы договорились.

Виктор Борисович взял машинопись, водрузил на нос очки и стал читать. Через минуту он заворочался в кресле: плохой признак! Я уже приготовился к нападению, если прозвучат знакомые слова...

— Я передиктую.

Так и есть!

— Виктор Борисович, побойтесь Бога!!! Уже было пять диктовок!!! И не забудьте, пожалуйста,— времени совсем не осталось: книгу надо сдавать, все сроки вышли, Володя Забродин[1] с меня не слезает уже месяц.

— Сдавайте без предисловия. Я его передиктую.

— Не примут по отдельности! Может, вы дочитаете до конца, и тут же внесем в этот текст поправки, дополнения? Я прямо сейчас допечатаю и завтра отвезу в издательство все вместе. А то поезд уйдет: сроки есть сроки.

Виктор Борисович недоволен, хмурится, но читает дальше. Звонит телефон, я беру трубку: просят Серафиму Густавовну. Она поднимает трубку параллельного телефона в спальне (она же столовая, она же гостиная). Вижу — ему очень хочется использовать как-то этот предлог, чтобы прервать чтение, но я делаю самую мрачную мину, на какую только способен, и совесть моя чиста: книгу в самом деле надо было сдать две недели назад, но В. Б. замучил меня переделками предисловия, и конца им не видно. Ему хочется выразить что-то такое, что пока от него, видимо, ускользает; кроме того, он, как всегда, не спешит расстаться с рукописью.

Много лет назад, в шестьдесят втором, он спросил меня, сколько времени я писал свою курсовую работу об Эйзенштейне. Я ответил: две недели. Он презрительно хмыкнул. Я поспешил оправдаться: времени нет, лекции, сессия, зато все материалы у меня были собраны, я сидел в архиве, в ЦГАЛИ, Наум Клейман[2] помог мне советами... Он выслушал мой лепет со свирепо-снисходительным выражением лица и сказал как-то отстраненно, словно по телефону в другую Галактику:

— У вас, нынешних, нет эротического отношения к машинке.

И сейчас, в начале восьмидесятых, ему так же не хочется выпускать машинку из

[1] В. В. Забродин — тогда редактор издательства «Искусство».

[2] Н. И. Клейман — в то время хранитель Научно-мемориального кабинета Эйзенштейна при СК СССР.

рук — пусть из моих на сей раз,— как, видимо, и в двадцатые, и в тридцатые, и уже на моих глазах в шестидесятые и семидесятые, когда он писал — большей частью диктовал Серафиме Густавовне и другим своим помощникам книги о Толстом, об Эйзенштейне, «Тетиву», «Энергию заблуждения»— при том, что работал он быстро, споро; но сколько раз переделывал!

Однажды — это было в семьдесят седьмом — он попросил меня разобрать и сложить «хоть бы в приблизительном порядке» (примерно так он выразился) варианты вступления к новой книге, которую он начал.

Это была едва поместившаяся в большом портфеле кипа машинописных страниц, в которой я сперва просто утонул. Потом долго блуждал среди десятков вариантов начала книги: В. Б. диктовал разным стенографисткам, ни одна из них не понимала толком того, что он пишет, и не могла следить за связностью повествования, за логикой развития мысли; и, конечно, все они нередко записывали неточно, опуская слова, особенно в конце предложений, так что переходов между ними, знаменитых «шкловских» монтажных переходов, часто не было, и текст то и дело выглядел бессвязным.

Однако основная причина беспорядка была в другом: В. Б. еще не знал, о чем эта книга, и не решил, как ее строить. В вариантах вступления он говорил сразу о многом: о сюжете и фабуле, о монтажности искусства, о Пушкине, Толстом, Гоголе, Боккаччо, о завязках и развязках, о пародии, о гневе Ахилла, конечно же, о Платоне; вперемежку со всем этим и многим другим шли цитаты из писем и дневников Толстого, куски о Чехове, Достоевском и Сервантесе, воспоминания о Хлебникове и Маяковском... В этом широком разливе смутно виднелись несколько сквозных проблем, они текли толчками, пунктирно, однако же за ними можно было следовать и к ним пригребать все остальное.

Я промучился целую неделю, но все же рассортировал материал тематически, по мыслям, по проблемам, выбрал и соединил сходные места, контаминировал текст из вариантов и склеил его.

С гордым сознанием хорошо исполненного долга принес машинопись В. Б. Он поблагодарил и похвалил, бегло полистав пухлую стопку разукрашенных желтым клеем страниц. Каково же было мое огорчение, как я был обескуражен и, не скрою, уязвлен, когда, придя к нему дня через два, увидел следующее: его большой рабочий стол весь устлан разрезанными страницами, и В. Б., орудуя ножницами, продолжает хоронить мой недельный труд, возвращая главу в первоначальное хаотическое состояние! Видимо, моя физиономия была весьма красноречива, потому что В. Б. отложил ножницы и сказал примерно так:

— Вчера перечитывал «Пир». Вы помните, Платон говорит там о переходе в противоположность?— Я киваю.— Пришли новые мысли. Попробую построить книгу по-другому. Книга сама себя пишет (эту фразу я от него слышал часто).— И после паузы: — Вы все сделали старательно, но как педант.— И заговорил о том, что я, соединив варианты, дал текст законченный, но мертвый, в нем нет движения мысли через противоречия, между тем как автору еще не все ясно, нет воздуха искусства, которым дышит автор, поэтому нет и авторского дыхания. Это как текст на глиняных табличках: откопали и прочли, интересно и полезно, много сведений, а кто писал и как мыслил — неизвестно. «Книга — живое существо, у него свои капризы» — эту фразу я запомнил. Потом он рассказал, чем хочет завершить книгу: рассуждением о том, почему Гоголь не закончил «Мертвые души».

— Вы об этом уже писали,— заикнулся я.

— Но не дописал, друг мой Горацио.— И стал излагать то, что потом я прочел в книге.— Интересно?

Я кивнул, думая о том, что невозможно выпутаться из вновь возникшего на столе хаоса. Оказалось — возможно! Правда, первый вариант начала, рождавшийся на моих глазах, еще не раз передиктовывался: вступление сложилось только тогда, когда определился замысел книги и она получила название «Энергия заблуждения», а я между тем не зря старался — получил хороший урок. Увидел воочию, что теоретическая книга — не только результат исследования, а и его процесс, своего рода автобиография и даже кардиограмма «мысленного хода», как выражался Эйзенштейн.

И вот теперь, в 1983 году, я должен, просто обязан убедить В. Б. в том, что на доработку предисловия к сборнику статей о кино «За 60 лет» решительно нет времени. Однако знаю: для него это никакой не аргумент. Но у меня есть козырной туз, причем не из крапленой колоды: игра честная. И я жду своего хода. Серафима Густавовна зовет нас обедать, мы

идем, помогая В. Б. (он очень слаб), в столовую, меня расспрашивают о сыне-студенте, о том, какие новости в «Искусстве кино», есть ли и будут ли, наконец, хорошие фильмы; часто звонит телефон — обычный рабочий вечер, но я в беспокойстве: как-то пойдет наш разговор о предисловии, разговор последний и решительный? Хитрый В. Б. скорее всего хочет его сегодня избежать, поэтому тянет время, а уже поздно, скоро мне надо вставать и откланиваться, вот уже и Матрена Сергеевна собралась уходить... И я, воспользовавшись тем, что Серафима Густавовна ушла к ней на кухню, говорю:

— Виктор Борисович, завтра мне везти сборник Забродину, я, пожалуй, пойду, дома проверю еще раз нумерацию по всей книге.— Он молчит и я выкладываю свой козырной туз: — По-моему, четвертый и пятый варианты предисловия слабее третьего. Вы меня всегда учили не засушивать текст, а тут...

— Покажите.

Я приношу из кабинета папку с диктовками и нахожу третий вариант.

— Вот видите, здесь прекрасный финал — о «Потемкине». Жаль его очень. И вот еще одно место — оно тоже ушло.

В. Б. читает, потом говорит:

— Надо вставить это место из «Броненосца»: «Присоединяйтесь к нам!»

— А какое еще?— Я показываю.

— Нет, это не надо. Вставьте в самый конец и везите.

— И займемся собранием сочинений?

— Мяу-мяу!

В. Б. Шкловский. 1963. Подпись на фото: «Дорогому и умному Ефиму — папе. Шкловский»

●

Зима 81-го года. В. Б. нездоровится, он лежит, укрытый пледом, и отчитывает меня за то, что я мало пишу.

— Виктор Борисович, если б вы знали, что такое журнал! Это адский конвейер, с наукой он несовместим. Наука требует...

— Вы — непроросшее зерно. Не обижайтесь.

Я не обижаюсь. Я слушаю его и не могу себе представить, что было время, когда я не был с ним знаком, не приходил сюда несколько раз в неделю, а бывали периоды, что и почти каждый вечер...

Когда же я появился здесь впервые? Ого, двадцать лет назад! Ну да, 61-й год, ВГИК, третий курс, сентябрь...

...В коридоре около кафедры кинодраматургии меня остановил профессор Вайсфельд.

— Есть минута?

— Конечно, Илья Вениаминович.

— Виктор Борисович готовит сборник статей о кино. Ему нужен помощник, литературный секретарь на несколько месяцев. Могу тебя рекомендовать. Пойдешь?

— ?!!!

— Позвони ему вечером, назовись и сошлись на меня. Об условиях договоришься сам. Ну, вперед!

День тянулся долго. Вот, наконец, восемь вечера. Звоню из автомата, называю себя.

— Я вас жду. Приходите завтра к десяти.

— У меня лекции, Виктор Борисович, если можно, к пяти вечера.

Пауза.

— В пять у меня редактор. Приходите в семь. Вам удобно?

— Вполне. Буду в семь. До свидания.

Он кладет трубку, а я еще долго держу свою. Наполняюсь мальчишеским восторгом в свои двадцать шесть лет. Ай, спасибо Сулейману, то есть Илье Вениаминовичу!

...Сверяюсь с часами и звоню. Шаги. Щелкает замок. Вхожу. Здороваюсь.

— Матрена Сергеевна, кто к нам?

— Это я, Виктор Борисович, как договорились.

— А, Ефим. Идите сюда.

Почти всю комнату занимает овальный письменный стол. На диване слева — стопки книг и газеты, телефон и тома юбилейного издания Толстого. Виктор Борисович поднимается, протягивает руку. Взгляд внимательный, но не назойливый.

— Садитесь поближе. Так вы москвич?

— Да.

— А почему живете во Львове?

— Война, Виктор Борисович, эвакуация...

— Куда вас занесло?

— Под Алма-Ату.

— Да, да. Когда-нибудь я расскажу вам об Алма-Ате (у меня сладко и тревожно замирает сердце при мысли о том, сколько замечательного услышу я в этой комнате, если все пойдет удачно). Вы меня читали?

— Конечно. Правда, не все успел прочесть.

— Все никто не прочтет, многое затеряно. Надо разыскать статьи о кино.

И рассказал о замысле книги «За 40 лет». Он ее задумал как своего рода избранное, при этом хочет, чтобы в сборник вошли не только крупные вещи, но и небольшие, однако характерные, чем-то существенно представляющие то время, когда они были написаны, и автора, каким он тогда был. Словом, надо отобрать статьи так, чтобы восстановить развитие мысли Шкловского-кинокритика и киноведа, с ее противоречиями, искажениями, заблуждениями, открытиями.

— Я ничего не буду исправлять,— говорит он.

— А комментировать? Как Рене Клер?

— И комментировать не буду. Читателю не нужны костыли. Он и сам разберется, где глубоко, а где мелко. Надо, чтобы река текла в своих берегах. Божественный Платон... вы читаете Платона?

— Читал... кое-что... доставать его трудно.

— Будете брать у меня.— Я еще раз посмотрел на книжные полки: все прочту, все это прочту, книгу за книгой, не сойти мне с этого места!— Платить вам буду, как младшему научному сотруднику, сто рублей в месяц. Согласны?

— Виктор Борисович, я бы и так...

— Вот вам за этот месяц.— Я замешкался, он наклонился ко мне и вложил в нагрудный карман пиджака конверт.— Когда сможете начать?

— Завтра.

— С чего начнете?

— С библиографии. Выпишу все, что есть, а потом начну прочесывать прессу. Понадобится ваше письмо в Ленинку, иначе меня не запишут.

— Приготовьте текст, я подпишу. (Это письмо я получил в издательстве «Искусство».) Сима-а!

Пришла Серафима Густавовна. Знакомимся.

— Это Ефим, он будет нам помогать. Он занимается Эйзенштейном и голоден, как все студенты.

— Нет, я...

— Вам чай или кофе? — Серафима Густавовна делает приглашающий жест.

— Чай, пожалуйста.

— Когда я учился в университете, мой профессор советовал мне: не ходите в столовые, ешьте хлеб, сыр и лук.

— Садитесь вот сюда, это будет ваше место.

За ужином идет беседа, меня не расспрашивают, но как-то получается, что я рассказываю о себе, потом разговор заходит о новых фильмах. Виктору Борисовичу нравятся «Сережа» и «Алешкина любовь», он хвалит «Мир входящему» и расспрашивает об Алове и Наумове, «А если это любовь?»

называет очерковым фильмом (я осмеливаюсь не согласиться, меня благосклонно выслушивают, но не удостаивают дискуссией), «Казаками» В. Б. недоволен, но и своим сценарием тоже (следует воспоминание о работе с Юрием Таричем), «Чистое небо» считает неудачей — от торопливости.

— А как вам «Человек идет за солнцем»?

— Это сновидение о юности.

Я попросил объяснить, В. Б. сказал примерно так (я, вернувшись к себе, кратко записал его слова): наше кино послевоенных лет, вплоть до «Летят журавли» и «Баллады о солдате», делали люди, спавшие без киносновидений. Прошлое кинематографа было прочно забыто, старики от него отреклись. И вдруг оно стало сниться молодым, это прошлое — цветным, ярким, праздничным, избыточным,— значит, именно таким им видится новое кино, видится пока во сне, но это вещий сон: должны появиться фильмы, рожденные не столько реальностью, сколько воспоминаниями, и это хорошо, потому что в искусстве нельзя ничего создать, не имея в памяти, не питаясь ею, не грезя наяву, как Пушкин, наделенный ясновидением; так вот, «Человек идет за солнцем» — вещь наивная, как детская песенка, как сон ребенка, беззаботно рассказанный друзьям во дворе, и нашему кино очень нужно это вольное дыхание, обилие света и цвета, отказ от канонов, свобода от запретов, юношеская вера в вечную молодость, беспечальная игра, избыток, чрезмерность («помните, что говорили греки о чрезмерности?»), отказ от чопорности, этикета, мундира, когда между автором и материалом — никого, и вообще никого нет, кроме будущего зрителя: обращаться надо прямо к нему, а не к инстанциям.

— А я видел недавно на «Мосфильме» удивительную картину!

И рассказываю взахлеб об «Ивановом детстве» (случайно попал на служебный просмотр, кажется, картину показывали еще на двух пленках). Потом, на протяжении двадцати с лишним лет, о Тарковском и его работах разговор у нас заходил много раз, В. Б. писал о нем, и зло берет, когда вспоминаю, что из сборника «За 60 лет» пришлось выбросить даже упоминание фамилии режиссера. В «Письме Е. И. Габриловичу» В. Б. говорит: думаю «о триумфах новых, еще не известных драгоценных юношей». О ком речь? Что это за юноши? Разгадка проста: в одной статье «драгоценным юношей» был назван Андрей Тарковский.

Первый вечер у Шкловских помню отчетливо до сих пор. Сразу попал во власть обаяния московского интеллигентного дома, с его целительной атмосферой высокой и непоказной культуры, естественной порядочности, душевности, простоты и нравственной требовательности, с четкой системой ценностей и табу, с презрением ко всем, кого В. Б. однажды (много позже) назвал «алмазниками» (в разговоре о Катаеве — только что был напечатан в журнале «Алмазный мой венец»).

И началась моя работа — с частыми визитами на улицу Черняховского. Почти полгода в Ленинке я листал журналы и газеты 20-х, 30-х, 40-х и 50-х годов и заказывал перепечатки, а потом фотокопии статей и рецензий Шкловского, получал их и привозил В. Б. Составителем сборника был Михаил Юрьевич Блейман. Примерно через неделю после моего посвящения в секретари я пришел к В. Б. и застал у него Блеймана. В. Б. представил меня и попросил обсудить принцип отбора статей для перепечатки. Я сказал, что, по-моему, надо заказывать копии всех опубликованных когда-либо и где-либо и найденных мною статей, рецензий, интервью, бесед и так далее, а уже потом составитель отберет то, что войдет в книгу: я сам, на ходу, читая прессу, такой отбор сделать никак не смогу, да и не мое это дело, а все, что не войдет в сборник, останется в архиве и еще не раз пригодится. (Так и случилось: через два десятилетия для книги «За 60 лет» почти все было под рукой.) Михаил Юрьевич со мной согласился, добавив: если вас, Виктор Борисович, не смущают расходы. В. Б. посмотрел на Серафиму Густавовну, она сказала: «Не смущают, перепечатывайте все».

Примерно через год, осенью 1962 года, основной состав книги был определен, но оказалось, что объем превышен почти вдвое! И начались долгие и мучительные перекладывания статей из стопки в стопку: В. Б. командовал, я выполнял, иногда бунтуя: нельзя без этой статьи, ну, никак нельзя! В. Б. сердился, эта процедура его тяготила, он жалел, что согласился с предложением Блеймана готовить свой, параллельный вариант; Михаил Юрьевич часто звонил, советовался, у него были те же трудности — первоклассного материала собралось за глаза на три тома. А я был эгоистически рад: моя секретарская служба окончилась, денег я уже не брал, зато по-прежнему приходил к В. Б. по его просьбе и помогал разбираться в громадном ко-

личестве статей, первых, вторых и третьих экземпляров, во множестве вариантов сборника. В. Б. мне уже вполне доверял и много рассказывал — охотно отвечал на мои вопросы и вспоминал, вспоминал. Позже я часто наводил его на проблемы теории, и он каждый раз поражал меня тем, что, рассуждая, скажем, о «вдруг» у Достоевского (я спросил его, что он думает о «неевклидовом» хронотопе у автора «Бесов»), так широко раскидывал сеть, что улов оказывался куда богаче, чем я ожидал. Дело не только в обилии материала, а и в методе. В тот раз В. Б. начал с хронотопа «Золотого осла», потом пошли «Дон Кихот», Стерн, горячо любимый, «Мертвые души» — со ссылками на «плохую, но местами умную» книгу Мережковского «Гоголь и черт» («советую прочесть» — и не забывал спросить после таких советов, их было множество, прочел ли, и если прочел, то надо было высказать свое суждение), затем, разбирая свои корявые записи, вижу, что речь шла о времени и пространстве в мифе, в «Волшебной горе»— и возвращалась к Достоевскому. Не менее, чем богатство ассоциаций-открытий, важен был сам тип его мышления, способ анализа, системного при кажущейся бессистемности. Это была великолепная школа, уроки захватывали и волновали. В последние годы, да и раньше, я иногда мысленно и вслух спорил с В. Б., не соглашался с его оценками некоторых фильмов (например, «Андрея Рублева»), но это не имело никакого значения: школа мысли оставалась высочайшей, дай Бог было своевременно переходить из класса в класс.

В. Б. стал проверять на мне, как и на других, свои новые идеи, излагал то, что собирается написать, и высказываться об этом надо было тут же — быстро, точно, кратко, иначе он не слушал — переводил разговор на другое: ему было неинтересно. Я еще напишу об этом, а сейчас вернусь в зиму 1962—1963 годов, когда сборник «За 40 лет» все никак не укладывался в отведенный ему (прямо скажем, сиротский) объем, и мы подолгу обсуждали — то вдвоем, то втроем с Блейманом — все новые и новые варианты, и в эти часы В. Б. постоянно отвлекался и столько рассказал, что хватило бы на десять книг, а когда они с Михаилом Юрьевичем начинали вспоминать, торопясь блеснуть памятью на подробности, то мне оставалось благодарить судьбу в лице моего вгиковского учителя Ильи Вениаминовича.

В первый же вечер я, сев в стороне, раскрыл блокнот, но они, переглянувшись, в один голос сказали: этого записывать не надо (само собой разумелось, что я доверием хозяев и в других случаях не злоупотреблю). И пошло: Петроград и Москва 1917 и 1918 годов, Горький, Мейерхольд, Блок, Маяковский, всемогущий комиссар Северной области Григорий Зиновьев, облавы, аресты, расстрелы, пайки, мысли о заграница, университет, голод, гибель ценнейших библиотек и архивов, жуткий быт, униженные женщины, готовые на все ради куска хлеба, умирающие от голода старики и младенцы, открытие новых театров и издательств, выход первых советских газет и журналов... В другой вечер — заграница, Берлин, Киев при Скоропадском и Петлюре... Помню рассказы о Союзе поэтов, Цехе пера, потом — ОПОЯЗ, кинофабрики, Эйзенштейн, Брики, снова Маяковский, Мейерхольд, Луначарский, Хлебников, Родченко, спекуляция хлебом, проститутки на Покровском, дефицит презервативов, изъятие валюты, эмигранты 1922 года, споры Ленина с Троцким, трамваи в Москве не ходят, а как мы были одеты? а чем топили печи? а знаете, как я однажды доставал Володе (Маяковскому) мыло? — он всегда носил в кармане мыльницу! а как Кулешов увел от мужа Хохлову, знаете? а помните дискуссию в АРРКе о «Потемкине»? Сережу тогда несло, могло занести черт знает куда, но вовремя опомнился, правда, с «Бежиным лугом» опять его понесло... а с «Грозным»?— с «Грозным» было иначе, я помню беседу с ним в Алма-Ате... а я еще в Москве, в сороковом, после слов Жданова, что надо реабилитировать Грозного...— нет, позвольте, Виктор Борисович...

Но вот уже и март 1963-го, сборник готов (по-моему, он не очень удачен, Михаил Юрьевич многие работы резал по живому, замечательные вещи остались за бортом, но что поделаешь!), и я свободен. Неужели все кончено? У меня книги В. Б., прочту их (среди них — Платон и Хлебников), верну — и все?

— Виктор Борисович, мавр сделал свое дело. Сборник у Блеймана. Осталось его начисто перепечатать. Предисловие Михаил Юрьевич пишет.

— А ваши планы?

— Через неделю повезу жену во Львов, к моим старикам.

— Когда это свершится, сразу нам позвоните, мы будем волноваться,— сказала Серафима Густавовна и вышла из кабинета.

— Если сын, как назовете?

— Сергеем. В честь Эйзенштейна.

— Очень хорошо! У Перы появится внук!

(Потом Пера Моисеевна, смеясь, рассказала мне, что после моего звонка из Львова В. Б. тут же позвонил ей и поздравил с внуком Сережей! Вспоминаю все это, чтобы добавить характерные штрихи к портретам хозяев дома.)

Вернулась Серафима Густавовна, неловко держа в руках конверт.

— Вот, Ефим, это вашему малышу от нас.

— Что вы, зачем, я, право...

— Берите!— рявкнул В. Б.— Это не вам, а наследнику.

— Виктор Борисович, мне неловко. Не так давно...

— То было для Вали.— Случайно узнав, что у моей жены нет просторного зимнего пальто, Серафима Густавовна заставила меня «взять в долг» двести рублей, а потом похвалила шубку, которую мы купили в комиссионке; долг мой они так и не позволили вернуть, сказав, что я его отработал, помогая В. Б. по другим книгам.— А теперь для Сережи. Вам же, по вашей тупости, ничего не полагается. Возвращайтесь и звоните. Мы будем по вас скучать.

Никогда, никогда этого не забуду. Навсегда сохраню благодарность к дорогим людям. Их давно уже нет, а вспоминаю их все чаще. Почему так?

Я вернулся через месяц, был торжественно принят в новом качестве и должен был самым подробным образом рассказать о сыне, о жене, о родителях, о сестре и о своих планах на будущее: учиться оставалось год. Планов не было никаких, работа по специальности не предвиделась, маячили свободные дипломы и рай в шалаше.

— Не унывайте. Ищите работу. Я вам помогу рекомендациями. Связями я не обзавелся, но кое-кого знаю. Пишите книгу! Эйзенштейна вы знаете. Пишите о нем. Все ваши будущие книги должны быть задуманы сейчас.

— Слушаюсь, Виктор Борисович. Чем могу быть вам полезен?

— Составьте план собрания сочинений.

— С радостью! Но придется порыться в вашем архиве.

— Сколько угодно.

Архив был велик, но не разобран, не описан. Рылся я в нем до самого отъезда в Киев (и потом, приезжая, а затем обосновавшись в Москве, продолжал читать то, что не успел и отложил — письма Тынянова, Эйхенбаума, Каверина, любопытные документы, связанные с издательствами и с киностудиями, письма читателей Виктору Борисовичу, в том числе и неласковые: ему припоминали историю с Пастернаком, упрекали в измене Маяковскому — не пришел на открытие выставки «20 лет работы», и много расспрашивали о прошлом, просили продолжить и расширить «Жили-были»; вообще письма читателей к В. Б. хорошо бы опубликовать или хотя бы обозреть — это важные документы времени). Параллельно я читал и перечитывал старые и новые книги В. Б.— и щедрой рукой составил план собрания сочинений в 12 томах.

— Столько не дадут.— В. Б. помрачнел.— Нам надо издавать Кочетова и Софронова. Скажут — нет бумаги для старого формалиста.

— Виктор Борисович, но ведь можно поднять общественность, обратиться в ЦК, времена ведь изменились. Какой формализм! Надо добиваться.

— Сократите томов на шесть.

— Может, сделать несколько вариантов? Начать с максимума и отступать шаг за шагом?

— Сделайте.

Я оставил В. Б. четыре варианта собрания сочинений: на 12, 10, 8 и 6 томов. Не помню, сколько он просил у «Советского писателя», но вышел трехтомник. В. Б. подарил нам его с трогательной надписью (как и все другие свои книги, выходившие с 50-х годов, только на сборнике «За 60 лет» не успел ничего написать).

Перед моим отъездом в Киев (я сдал госэкзамен досрочно и оформился на работу в апреле 1964 года: тогдашний директор студии имени Довженко В. В. Цвиркунов широко открыл двери для вгиковцев и взял меня до защиты диплома) мы с женой провели вечер у В. Б. Он был оживлен, вспоминал свою работу на Третьей фабрике, уверял, что на студии имени его старого друга нас ждет великое будущее, наказывал мне садиться за диссертацию и непрерывно писать — статью за статьей, книгу за книгой. Вообще старался подбодрить — мол, начинать надо на периферии, чтобы «стоптать столичные башмаки» и вернуться с обветренным лицом. Взял с нас слово часто писать ему и пообещал отвечать аккуратно.

В одном из первых писем из Киева я пожаловался — естественно, без всякой задней мысли — на начальника отдела кадров, который ни за что не хотел давать мне разрешение на прописку в студийное обще-

житие, а без прописки, довольно улыбаясь, не оформлял меня на работу. Время шло, положение мое было дурацкое и безвыходное (разрешилось, кстати, оно просто: меня без всяких проволочек прописала комендант общежития, как только я прямо к ней обратился, и кадровику пришлось со мной смириться).

15 мая я получил от В. Б. письмо. В конверт было вложено и послание к А. Е. Корнейчуку.

Дорогой и милый Ефим.

Посылаю Вам, на удачу, мое письмо к Корнейчуку. Оно написано с воспоминаниями. Может быть, память откроет его сердце.

Сейчас Сима больна. У нее 37,5. Вероятно, грипп. С 15-го мы будем в Коктебеле. Это Дом творчества Литфонда около Феодосии. Точный адрес узнайте в Киеве в Литфонде.

Как передадите письмо — не знаю. Запечатайте в конверт. Пошлите почтой, потом позвоните. Или иначе?

Сереже и его Вале и всем, всем привет, мы с Симой кланяемся.

В. Шкловский.

Уважаемый Александр Евдокимович!

Прошу прощения за почерк: пишу из холодной Ялты, где живу без машинки и недавно разбился на лестнице. Письмо перешлет Вам один из работников по изданию полн. соб. соч. Сергея Эйзенштейна, молодой выпускник Государственного института кинематографии Ефим Левин.

Для меня он собрал и прокомментировал сборник моих статей.

Это человек с головой и со знаниями. Он кончил среднюю школу во Львове. Хорошо знает украинский язык и по распределению отправлен в Киев.

Студия ему дала работу, но в Киеве нельзя прописаться без чуда.

Прошу для ученика и друга Ефима Левина о чуде. Место, где его прописывают, у него есть.

Итак, кстати, вспомним о Львове. Выпал первый, или опоздавший, снег. Ванда Львовна пришла в город. На ней была короткая белая шуба.

Вы и Довженко были еще молоды. Молода была Солнцева.

Вы выступали у памятников Мицкевича и у Франко.

Город глядел на Вас открытыми почерневшими окнами.

Я тоже где-то выступал, что-то объяснял. Вы говорили в университете, я, кажется, упрекал кого-то в театре.

Жизнь по-разному прогуляла и вот еще не умолкла.

Помню Вас в ЦДЛ.

Люди говорили о Евтушенко.

Потея сине-красным потом, как цветущее иудино дерево, превращая негодование в соперничество, говорил Александр Жаров, который мне не понравился.

Ему не надо соперничать. Надо писать.

Вместе с делом делается и то, что делать не надо. Время кипит разной пеной. Мне кажется, что Вы были огорчены.

Пишу это сейчас, так как никогда Вам ничего не писал. Времени у Вас мало, а мое время исписано, я стараюсь тратить его на книги.

Читали ли Вы мою книгу «Лев Толстой»?

Так вот об Ефиме Левине.

Это стоящий работник. Пройдет три-четыре года, он станет большим работником, если я не разучился понимать толк в людях.

Я уезжаю в Коктебель в Дом творчества. Может быть, напишете мне ответ?

Проходит жизнь, не проходит умное добро. Людей в искусстве не так много.

Поклон В. Л. Василевской, может быть, она меня помнит?

Был у Вас в гостях в Киеве, обедал в саду, городском саду.

Будьте счастливы. Поверьте, во всяком случае, что я помню о Вас по-хорошему.

Виктор Шкловский
Ялта, 7 мая 1964 г.

Конечно, письмо Корнейчуку я оставил у себя — понятное дело, не только потому, что «чиновник четырнадцатого класса» оказался могущественнее «тайного советника» и в одну минуту решил проблему прописки: Александра Евдокимовича ни в коем случае я не рискнул бы отрывать от его важных дел...

Письма В. Б. Шкловского Е. С. Левину

I

Дорогой Ефим.

Милый друг. Хорошее и умное письмо Ваше мы получили. Желаю Вам упорства в Ваших киевских делах.

Прописка дело всегда многословное. В милиции, например, будет трудно добиться письменного отказа. Может быть, понадобится письменное отношение кинофабрики через куратора или заказное письмо.

Но будьте терпеливы и разговорчивы во всех Ваших скитаниях.

Язык до Киева доведет.

Все это предусмотрено в фольклоре.

Ваш отзыв о моей книге не только ласков и благожелателен, но и умен.

Конечно, в этом деле я, может быть, не судья.

Пишите нам часто. С 10 мая мы будем жить в Коктебеле.

Почтовый адрес уточню. Кажется, так: «Крым. Коктебель. Дом творчества Союза советских писателей».

Не знаю, что писать дальше. Может быть, займусь чистой теорией.

Привет другу нашему и Вашему сыну Сергею Ефимовичу Левину, его маме, дедам и бабушкам.

Осыпался миндаль. На черемухе пчелы. Зацветает каштан.

Цветут голые персики.

Цветите и Вы — ведь вы молоды и талантливы.

Прописка в искусстве, по-моему, Вам обеспечена.

Серафима Густавовна (она везде главная прелесть) Вам кланяется.

Виктор Шкловский

(*Без даты, получено в конце апреля 1964 г.*)

II

Дорогой Ефим.

Сдал все рукописи. Толстой должен выйти в конце сентября. Книга о кино у Блеймана. Он не звонит.

На кинофабриках заминированное уныние, в литературе плохо. Тем не менее думаю, что в конце концов хорошие книги будут, а картины не скоро. Так года через полтора.

У нас были похороны Асеева и В. Иванова, очень это тяжело. Сегодня ему разбирать Ивановские бумаги. Серафима Густавовна здорова. Ольга Густавовна вернулась из Одессы.

Поклон Вашей жене. Как Сережа?

Имейте в виду, что на крайний случай можно зимой жить в Шереметьевке! [1] Уголь наш.

Сереже понравится.

Жара у нас немилосердная — 30.

Деревья слегка желтеют.

Виктор Шкловский

(Без даты)

III

Дорогой Ефим!

Письмо Ваше с вестью о прописке и приземлении в Киеве мы получили. Надо очень любить сына и быть очень терпеливым, чтобы вынести все те мытарства, которые вынесли Вы в прекрасноутомительном городе. Поздравляю Вас. Надо теперь часто мелькать в печати и в то же время терпеливо писать что-нибудь свое долгое и нужное. Разрабатывая теории Сергея Михайловича, можно работать по вопросам монтажа. В частности, что такое «стык» в современной кинематографии? (нрзб) соединения законом (нрзб)? Где же истинная законность беззакония? Но чтобы работать, надо найти сегодняшнее задание. Киевская кинематография дает плохой материал. Можно посмотреть гоголевскую статью об украинской песне (он ее был принужден называть «малороссийской») и найти законы монтажа образов песни. Гоголь говорит о способах характеристики в песне времени дня и т. д. Может быть, все это как-нибудь переводимо на язык украинского кино; хотя бы Довженко? Но Гоголя в Киеве, говорят, не любят.

Пишите мне, дорогой друг, в Москву часто. Я буду отвечать прилежно. Студия Вам досталась трудная. Но хорошие и талантливые люди встречаются всюду. Может быть, стоит написать о молодых (или не молодых) операторах?

В Коктебеле было холодно и ветрено. Сейчас тепло, но я в первый же раз перегрелся на солнце. Серафима Густавовна говорит, что виновато не солнце, а море, в которое я входил (не купался). Вода холодная. Лежал день.

Кричат скворцы. Носят своим червяков и выносят семейные неприятности из-за качества продукции: скворчихи не принимают для детей жуков.

Приезжайте к нам в Москву. Поручайте мне свои московские дела. Очень жалко, что Корнейчук укрылся на полюсе недоступности. Будьте мудры, как Эйзенштейн, и кротки, как Сергей Ефимович.

Виктор Шкловский.

30 мая 1964 г.

[1] На станции Шереметьево была литфондовская дача Шкловского, которая вскоре сгорела.

IV

Дорогой Ефим!

Мы в Москве, и сейчас у нас идет дождь.

12 сентября я в Киеве не буду, потому что сейчас 14-е.

Официального приглашения я не получал!

Более того, получил я извещение, что пленум переносится, кажется, на ноябрь.

Поэтому приезжайте в Москву.

Мало работаю. 1) Написал две статьи о Довженко. Вторая пойдет в «Искусство кино».

2) Статью о Тынянове 3/4 листа теории.

3) —»— о Вс. Иванове лист.

4) —»— о Лермонтове 0,5 листа.

5) —»— о Корнелии Зелинском, он мне надоел, 0,5 листа в «Новый мир».

6) Вступление и заключение в книгу статей «Детская литература» 0,5, а книжка маленькая — 8 листов.

7) Две главы в книгу «Федотов» 1 лист.

Собираюсь вообще начать работать.

Пока выполняю обещания.

Кроме того — я все время вместе с Серафимой Густавовной нежно вспоминаем всех трех Левиных и желаем им на берегу Днепра прославить советскую кинематографию.

Вас в Москве не хватает. Вы умный, милый, добрый, скромный и талантливый. Читаю второй том Сергея Эйзенштейна.

Большая рука. Неизведанная страна.

Целую его тезку Сережу Левина.

Виктор Шкловский
14 сент. 1964 г.

Жму руку Сереже!

Всех целую.

(Дописано рукой Серафимы Густавовны.)

V

Дорогой Ефим!

Вчера в кинотеатре «Россия» проходил вечер 70-летия Довженко.

Народу было много, было много глупостей. Козловский пел песни под скрипку, становился на колени, но все это было от доброй души. Серафима Густавовна сердилась, а я не сердился.

Говорил Герасимов, еще кто-то. Я говорил неплохо, но не учтя микрофона. Вообще они мне не очень нужны.

Ваше письмо очень грустное. Так сильно грустить не надо. Глупости пройдут, ленты останутся, все отсеивается, хотя и все проходит.

Вчера ко мне подошел старый человек, попросил разрешения прислать мне свои мемуары: оказался это тот мальчик, который снимался у Эйзенштейна в «Бежином луге». Мемуары, конечно, нужны.

Милый Ефим, пишите сценарий, без этого Вы не проживете, и это правильнее, чем сердиться на других, которые пишут сценарии плохо.

Сегодня Вайсфельд идет на защиту докторской диссертации, чего и Вам желаем.

У нас начинает холодать. Я кончил еще одну работу, и мы устали.

Серафима Густавовна Вале, Сереже и Ефиму тоже очень кланяется.

Виктор Шкловский
24 сентября 1964
Ого!

VI

Дорогой Ефим!

Письмо Ваше и фотографию Сергея и Вали мы получили.

Документы эти обсуждены.

Несомненно, что Сергей Ефимович — явление выдающееся и хорошо улыбающееся.

Постарайтесь не избаловать это очаровательное чудо и иногда спускать его с рук на пол, чтобы чудо ходило ножками из одной комнаты в другую.

Ваше продвижение с улицы Киева в киевскую квартиру мы считаем достижением космонавта.

Дырки на стенах делают электрической дрелью, потом забивают туда деревянные пробки из сухого дерева (чтобы оно высохнув, не выпало), потом вбивают костыли, на костыли вешают карнизы, потом пишут нам в Москву, какой размер окон и какая окраска стен.

Мы постараемся принять соответственные шаги для того, чтобы в комнаты ваши не заглядывали симпатичные, но любопытные, как все люди, киевляне.

Мое положение неопределенное. Я бы приехал в Киев в ноябре на сессию биографических фильмов, но,кажется, Серафима Густавовна в моем сопровождении едет в Италию, кажется, это должно произойти 10-го сего месяца, но несомненно у нас еще нет паспортов, а есть прекрасное обещание. Таким образом, я могу поехать в Киев только в результате катастрофы.

Книжка моя по кино еще в наборе. Редакторша была в отъезде.

Ну вот пока и все. У нас чудная осень. Дачу мне еще не дали. Книги я еще

не пишу. Сейчас написал большую статью о Чапаеве для «Известий», написал большую статью о Тынянове и статью о Всеволоде Иванове.

Кланяемся Вале, Сереже и всем хорошим людям города Киева.

Виктор Шкловский
С любовью к Ефиму!
Приезжайте в Москву
3.XI.64

VII

Дорогой Ефим!

Я очень долго Вам не отвечал, потому что писал книгу под названием «О несходстве сходного». Книга кончена, и когда она будет перепечатана, я приглашу Вас ее читать.

Сейчас я начал читать Эйзенштейна и, как ни странно, удивляюсь: это уж очень замечательно, хотя больше относится к теории живописи, чем к теории литературы.

Я не смог Вас вызвать к себе в качестве помощника, потому что боюсь Вас снять с места. Вы в Киеве имеете квартиру, какую-то работу.

У меня деньги, полученные за «Толстого», прожиты, а вновь я зарабатываю не так мало, но не очень верно.

Поклон Вашей жене, Вашему милому сыну — Сереже.

Я не ответил на какое-то письмо, в котором меня приглашали приехать в Киев прочитать доклад. Письмо было странно. Оно начиналось словами какого-то человека, что он очень рад сообщить, что меня приглашают в Киев прочитать доклад. Я Киев очень уважаю, но самому факту приглашения не радуюсь, как не считаю, что и Киев должен радоваться моему приезду.

Все мы — работники одного дела, обеспеченные если не памятниками, то упоминанием в библиографических справках.

Думаю, что Вам жить в Киеве жестковато. Но единственный способ — писать книги. Книги дают освобождение. Книги помогают поумнеть, потому что заставляют додумать то, что подумал наспех.

Вот почему я стараюсь писать много.

Виктор Шкловский.

Продолжаю.

Когда человек не пишет, а ходит на службу, он может даже не уважать соседа. А когда начинаешь писать, то оказывается, что у Сергея Михайловича Эйзенштейна все время надо учиться. Кстати сказать, у Проппа, которого сейчас очень рекламируют, учиться не то что нечему, но научиться немногому можно.

Желаю Вам счастья. Простите, что так долго не писал.

Опять В. Ш.
1 марта 1967 г.

Возьмусь за Сергея Михайловича, и будем работать вместе.

Да здравствует Сергей!

VIII

Дорогой Ефим!

Посылаю Вам заявку на 15 страницах. Сердце мое неспокойно. Я знаю, что в вашем коллективе довольно много опытных, но несколько не отвечающих для данного дела режиссеров. Ваша документальная группа сильнее, т. е. во всяком случае она мне понятнее.

Сценарий явно получился своеобразный. Надо или делать совместную постановку, или сговариваться с документалистами, но кажется, цены на документальные сценарии для сценаристов разорительны.

Об этом будем думать, а больше всего будем думать о том, чтобы вещь вышла в достойном виде.

30 апреля 1967 года

Виктор Шкловский. Привет от Симы и меня Вашему семейству. Поздравляем с маем.

IX

Дорогой Ефим!

Дождь. Мы едем в Будапешт по приглашению академии на три недели.

Ждем машины.

Не огорчайтесь на непроходимость заявки. Да будет Перун с ними.

Написал большую статью о «Войне и мире» — два листа.

Осенью едем в Париж.

Ваша статья в «Искусстве кино» хорошая статья взрослого, умного и осведомленного (а также талантливого) человека.

Серафима Густавовна кланяется.

Привет от нас обоих Вале, Сереже и Кирилловскому собору.

Виктор Шкловский
21 июня 1967

X

Дорогой Ефим

Спасибо за письмо. О Чухраевском объе-

динении буду думать, но режиссер Зархи (с женой!!) пишут сценарий — уход Толстого.

Мы уже три недели приехали из Венгрии. Там было 43 градуса, здесь 33.

Будапешт доволен. Колхозы довольны. Читал доклад.

Надо писать, т. е. дописывать книгу «О несходстве сходного». Надо было бы дать «формулировки».

Я не люблю давать сопоставления. Формулировка «отражение» и того автора, и меня. Другой видит, когда он поясняет, что оно не зеркальное.

Письмо у Вас умное и почти спокойное.

Переносите мелкие и хорошо организованные неприятности, как сезон комаров.

Берегите и рассчитывайте жизнь.

Телевидение в Москве быстро и невнимательно набирает кадры, которые надо на самом деле создавать.

Обдумывайте систему передач.

Пишите статьи о телевидении, конкретно я буду стараться их устраивать.

Пример. Теле как орг. туризма. Теле — как организатор притока людей по мало популярным, но нужным профессиям.

Теле и история.

Теле и быт (перестройка его). Объявление как перестройка быта.

Трудность у Вас одна. Квартира не в Москве, а в Киеве. Но Вы надежно талантливы и у Вас хорошая, надежная и талантливая семья.

Собираю книгу не поставленных и плохо поставленных сценариев. Воскресение. Казаки. Марко Поло. Беринг. О немых фильмах расскажу. В октябре поедем во Францию.

Кажется, это налажено уже крепко.

Желаю нам обоим счастья.

Ваш
Виктор Шкловский
27 июня 1967.

Жара без дачи.

Еду гостить к Кирсанову. Он один без жены. Жена у него красавица, но фифа. Счастья у него нет. Кирсанов болен. Она же на курорте.

XI

Дорогой Ефим.

Только что прочитал Вашу замечательную статью с точными формулировками о структурализме.

Вы очень выросли.

Книга не обо мне.

Она о великом советском кино.

Только что кончил книгу.

Ваша статья помогает работать.

Ефим, очень поздравляю. Вы очень выросли.

Виктор Шкловский
4 июля 1968.

XII

Дорогой, милый Ефим!

Я сейчас работаю над Эйзенштейном и с крупными прорехами подхожу к «Октябрю».

Я мало писал о «Стачке». Надо будет пересмотреть ее, а Белые Столбы, хотя и ближе Гибралтарских столбов, но у них очередь, бóльшая, чем в проливе.

Письмо Ваше, на которое я отвечал каракулями, Лина Львовна[2], по-моему, затырила: я у нее просил копию, а она не сделала, а очевидно, взяла с места.

Я занят сейчас по двум книгам — Эйзенштейн и «О несходстве сходного» — вопросом о сопоставлении и о конфликте. Мне кажется, что противоречие, в том числе и внутренне-жанровое противоречие лежит в зерне искусства. Поэтому я занимаюсь у Эйзенштейна вертикальным монтажом и спором его с Кулешовым, т. е. выяснением вопроса о внутримонтажном столкновении кусков. Поэтому мне нужна Ваша статья или Ваше письмо, где точно было бы сказано, как эти элементы анализа на киноматериале появлялись и у меня.

Видите, как скромно написано.

Я жду Вас с нетерпением, потому что мою работу еще никто не смотрел, но мне уже сейчас нужна Ваша помощь: повторите из письма ссылку на меня — там были даже страницы книги «За 40 лет». Просматривал Ваши письма к Илье, убедился, что Вы точно понимаете те трудности семиотиков, которые те сами не понимают; они устроили шаг на месте, и мост может провалиться. Шаг на месте состоит в том, что они не следуют событийной композиции, т. е. не распространяют законы композиции на смысловые построения. Они робки и находятся на краю проблемы; наскакивают, отскакивают и, конечно, делают свое дело, как казаки в 1812 году, но военачальника у них нет, а Лотман, насколько я понимаю, конечно, магистр, но он магистр фармации: их выпускал Тартуский университет — они имели золотой знак и поэтому очень ценились в аптеках.

[2] Лина Львовна Войтовская, писательница, жена И. В. Вайсфельда.

Привет Вале. Жму уважаемую лапку Сергею Ефимовичу.

Жду Вашего приезда. Сима Вам кланяется. Дня три тому назад она упала в коридоре — поскользнулась на паркете и ей очень больно.

15 ноября 1968 г.

Виктор Шкловский

(каракулевод)

Пускай небо над Вами будет барашками.

XIII

Дорогой Ефим.

Привет Вам и Вашей семье. Да будет Ваш дрейф в дружественном Киеве по возможности краток.

4 октября Сима и я едем в Париж и, может быть, в Италию.

Время для вояжа оказалось трудным.

Вернемся в ноябре.

Собираюсь издать в Тбилиси книгу рассказов, а в изд. «Искусство» книгу сценариев. Теоретическая книга кончена.

Здоровы и озабочены.

Надеюсь еще работать с Вами. Время в кино трудное! Нет первого сорта.

Поклон Вале и Сереже. Я мальчика хорошо помню. Вероятно, он очень вырос.

Виктор Шкловский

Как здоровье всех?

(Без даты)

XIV

Дорогой друг Ефим.

Простите за долгое молчание. Я не системный человек и ловлю мысли, как чайки рыбу из моря, предпочтительно в плохую погоду.

Сейчас я волнуюсь: пишу о Достоевском и устаю.

Прочел Вашу диссертацию — рыбы в ней много, но она запечена академическим стилем.

Вещь талантливая.

Выводы работы уже сделаны, они почти замаскированы. Мне, как читателю, Ваша книга нужна. Вынул бы из нее цитатность (вежливую) и терминологичность (неопытную). Сущность искусства изменяется не как последовательность понимания ее форм. Создание предваряет сознание.

Гомер — сложно структурен.

Развитие кино затемнено его стремительностью и кажется логикой.

Утробой кино (Вы это заметили) были коробки для пленки.

В деталях книга очень хороша и показывает зоркую одаренность, но она еще не слита в систему. Это не значит, что ее не надо печатать сейчас.

В работе *есть предвидения.*

Фресковое кино (сейчас Параджанов) великое достижение Эйзенштейна.

Но храм этот должен быть разрушен хотя бы так, как Самсон разрушил постройку филистимлян.

Это стадия нашего развития.

Его можно развить, а можно уйти в другие многообщие.

Течение искусства, его надвременность есть долгодействие его превращающихся в новые «структуры» элементов, его возможность создания новых неделимостей.

Сейчас самое важное.

Человечество нуждается в новом слиянии миров, оно разобщено и катится по раскаленным плитам, как струя воды, которой плеснули на кухонную плиту.

С книгой Вас уже поздравляю.

Желаю Вам долгого и трудного пути.

Живите против шерсти и плывите против течения.

Труден путь форели и остро при нересте.

Если захотите печатать книгу в Киеве (это справедливо и благоразумно), увеличьте и обогатите фотокадрами Довженко, разберите Савченко и «Белую птицу с черной отметиной», но уменьшите арсенал вежливых цитат.

Для Москвы нужна другая обработка.

Цитаты сократите во всех случаях.

Поздравляю фото (указаны углы съемки) трех львов.

Поздравляю Сережу

Валю

Ефима

Всего хорошего

Виктор Шкловский

Рукопись оставляю у себя, хотя у меня мало места.

(Без даты)

XV

Дорогой Ефим!

Привет Вале и Сереже!

Я продиктовал (не написал) об С. М. Эйзенштейне, вероятно, 60 страниц.

Идет 1920 год. Он уже в Москве.

Мне нужны даты занятия Риги немцами (исчез отец). Нужна (это трудно) дата смерти бабушки.

Нужна характеристика буксирного пароходства (бабушкиного) или хотя бы наименование его (из адрес. календаря Петербурга).

Я начинаю уточнять написанное. Лирика уже найдена.

У меня мало денег. На книжке только 2 т.

Приезжайте в октябре. Жду Вас. Вы очень нужны. Жалею, что не смогу просто обеспечить Вас. Буду искать журнального помещения матерьялам. Но деньги к Вашему приезду (сто рублей) будут. (Пока это.)

Эйзенщенята торопятся и не [нрзб] дат. Они слизывают эйзенсливки.

Мне нужен (сам найду) строгий порядок февральской революции и (в идеале) подневное (или понедельное) расписание Эйзенжизни после февраля и до октября. Записки Эйзена очень густы, но не договорены. 22-го поеду в Болшево на 10 дней. Уже устал. Вот Вам мои каракули.

Виктор Шкловский

Я очень надеюсь на Вас — друг
Виктор Шкловский.

(Без даты)

XVI

Дорогой Ефим!

Поздравляю Вас с удачей. Ваша статья мне очень понравилась, несмотря на то, что она у меня и прежде лежала на столе.

В ней есть логика развития мысли, это конспект книги, в которой написано будет не только о кино, хотя кино было тогда лезвием искусства. Это книга о взаимоотношении искусства в начале нашего века. Книга (будет) написана главным образом об одном человеке. Мне этот человек близок, и кажется мне, что Вы его ясно понимаете.

Работу над Эйзеном я продвинул. Кончен «Броненосец», начат «Октябрь». Надо будет еще вписывать многое в книгу. Не буду писать о частностях. Поговорим о Григории Александрове [нрзб]. Время было эксцентрично. Потому что оно на себя удивлялось. Сер. Мих. в Москве для 1905 года заснял сцены забастовки похоронных бандюжников. Александров из этого сделал 1/2 «Веселых ребят». Эксцентризм тогда разлился широко. Но экс. «Стачки» почти реален. В революциях есть высокая эксцентриада, но нет места рыжих клоунов или они остаются в цирке, что немаловажно. Но я пишу сейчас о пустяках.

Ваша статья поможет мне и помогает дописать книгу. Поклон Сергею Ефимовичу и Вале.

Сима болеет. Я очень грущу. Книга почти уже напечатана. Нет ее выходного листа. Руки у меня болят. Их разрабатывает методистка, требуя от них полных поворотов и подъемов.

Что же касается Вашей статьи, то пока журнал ею очень гордится. Не огорчайтесь выбросками. Все нагоните в кино. Главное не умирать и не считать время до смерти. Будем верить, что еще увидим в кино новые декабри и еще нас будут приветствовать.

Не хватило места для подписи. Ваш друг Виктор Шкловский.

(Без даты)

XVII

Телеграмма

Дорогой Ефим закончил Эйзенштейна соединяю главы нужен друг посмотреть сроки давят звони телеграфь возможности приезда привет семье — Шкловский

24.11.70

XVIII

Дорогой Ефим!

Живем мы в Ялте. Уже тепло. Но ветрено. Вороны стерегут меня весь день, не отдам ли я им еще чего-нибудь.

Иногда посещают нас элегантные синицы и аристократические прекрасно сложенные дрозды. Раз была и серо-желто-голубая убийца с именем, похожим на фамилию Свидригайлова — си-во-во-рон-ка. Получили мы Ваш конспект о «...целостности фильма». Мне кажется, что это ценная, умная и точная работа. Надеюсь после защиты прочесть и диссертацию. Я не помню «Пиковую даму», и жалко, что она в проспекте не охарактеризована. Нет характеристики того, что такое целостность Довженко. Это трудное и нужное определение.

Сейчас занимался Толстым, он говорил об «энергии заблуждения». Заблуждение это поиск. Самое главное — энергия и целостность в противоречивости поиска закрепляемого в формах фильма.

Мироощущение Марселя Пруста предсказывает единство современного западного фильма. Оно подчеркнуто частно и раздроблено и как бы противомонтажно. Целое разбивается, как скребки Пикассо.

Работа Ваша большая, ясная и нужная. Она начало нового движения истории и главное будущего кино.

Надо, конечно, различать целостность и законченность.

Целостность — это нахождение метода высказывания.

Отсутствие конца может быть частью целостности.

Фильм, фильма, фильму, фильме. Это разные целостности.

«Нулевое» окончание слова фильм.

Целостность — называние.

Все очень хорошо, и в меру осторожно. Мне уже опять слишком мало, но, по-моему, мало знаем — чтобы вернуть себе первичную неосторожность «Стачки».

История сложна. Иисус принял крещение от Иоанна-Крестителя. Он принял, т. е. ему [предстояло], так сказать, похитив старую традицию, поглотить ее.

Но под Мосулом и сейчас живут [немногие] христиане-иоанновцы.

Иисус крещен, но не крестил апостолов своих, а вот они крестили неофитов, во имя традиции людей мертвого соленого озера-моря.

История жива в каждом дне, в каждой строке.

Крестим ли сегодняшний день именем Сергея Эйзенштейна? Вероятно, надо. Там это было уступкой ессеям и принятием их строгой догмы.

Сергей Михайлович удержал первую веру свою. Он умер в молодости кино.

Приезжайте. Я говорю яснее, чем пишу.

Привет Вале и Сереже. Пускай небо Киева будет сине, а оппоненты пускай увидят у Вас новую дорогу.

Целую Вас, дорогой.

Все будет превосходно.

25 апреля 1971 г.

Сады цветут.

Виктор Шкловский.

XIX

Дорогой Ефим.

Работа Ваша очень интересна и талантлива. Термин «структура» уже врос в нашу науку, но он на Западе не диалектичен. Там на самом деле анализ переходит на перечисления полок «этажерки». Прошу прощения за короткость рецензии — она не содержит в себе никаких скидок.

Работа Ваша нужна всем и, вероятно, окажется полезной и для меня. Постарайтесь прислать мне копию диссертации.

Виктор Шкловский
29 апреля 1971 года
Ялта.

XX

Дорогой Ефим[3]

Письмо Ваше [твое] получил.

Пропала судьба человека.

Изменилась, обеднела судьба советского искусства.

Я сижу пишу о Толстом и о том, как изменил его судьбу Чехов.

1900 года Толстой хочет пойти за Антоном Павловичем.

Он, ненавистник женщин и великий их презиратель, создает «Капитанскую дочку» [жену коменданта] в «Хаджи Мурате».

Правда, и до этого Катюша Маслова — это отрицание Китти. Кстати, они тезки.

Будем жить, Ефим.

Жизнь коротка и очень длинна и никогда не бывает заполнена.

Книгу Булгакова я Вам достану.

Сколько мы уже потеряли надежд.

Надежда должна быть на себя, на свою работу.

Привет семье.

Сима Вам кланяется. Виктор Шкловский
27 декабря 1973 года

Я надеюсь, что часть недоразумений рассеется.

---

[3] Письмо написано в ответ на известие об аресте С. Параджанова.

Публикация
и сноски Л. Прус

С. Митина

Из бесед с Арсением Тарковским

Пощадили камни тебя, пророк,
в ассирийский век на святой Руси,
защитили тысячи мертвых строк,
перевод с кайсацкого на фарси.

Фронтовик, сверчок на своем шестке
золотом поющий, что было сил —
в невозможной юности, вдалеке,
если б знал ты, как я тебя любил,

если б ведал, как я тебя читал —
и по книжкам тощим, и наизусть,
по Москве, по гиблым ее местам,
а теперь молчу, перечесть боюсь.

Царь хромой в изгнании. Беглый раб,
утолявший жажду из тайных рек,
на какой ночевке ты так озяб,
уязвленный, сумрачный человек?
Остановлен ветер. Кувшин с водой
разбивался медленно, в такт стихам.
И за кадром голос немолодой
оскорбленным временем полыхал.

Бахыт Кенжеев.
«Памяти Арсения Тарковского»

Стихи эти потрясают. Какой же проницательностью обладает поэт Бахыт Кенжеев, если он, даже не будучи знаком с Арсением Тарковским, так глубоко проник в сокровенную его суть, так сумел понять его сумрачное, скорбное одиночество — человеческое и поэтическое... То, что лишь смутно виделось немногим из читателей Тарковского — в том числе и знавшим его лично — другой поэт выразил с ошеломляющей точностью. Впрочем, может быть, есть своя парадоксальная закономерность в том, что именно отсутствие какого бы то ни было личного контакта с поэтом позволяет другому поэту, его современнику, точнее, правильнее почувствовать и понять его как человека.

В этом году исполняется 130 лет со дня рождения Александра Карловича Тарковского, 85 лет со дня рождения Арсения Александровича Тарковского, 60 лет со дня рождения Андрея Арсениевича Тарковского.

Ибо при общении — под воздействием многих особенностей очень необычной, редкостно одаренной личности — впечатление о ней неизбежно становится несколько размытым, односторонним.

Судьба подарила мне радость многолетнего общения с А. А. Тарковским — мы познакомились еще в те годы, когда любители поэзии читали его стихи в передававшихся из рук в руки списках. Но то, что так отчетливо увидел и так «крепко» выразил живущий ныне в Канаде поэт Бахыт Кенжеев, я ощущала редко и только интуитивно: очень мало было в облике и повседневном поведении Арсения Александровича такого, что давало бы повод для подобных прозрений.

Пожалуй, наиболее остро я почувствовала то, о чем говорится в стихотворении Кенжеева, на встрече Арсения Александровича Тарковского с читателями в Литературном музее на Петровке весной 1974 года.

Ведущая открыла вечер. Подойдя к столу, на котором стоял любовно подобранный сотрудниками темно-коричневый кувшин с сиреневыми астрами, А. А. остановился, тяжело опираясь на палку. Все ждали, что он начнет читать, но А. А. молчал. По лицу его текли слезы. Зал недоуменно-сочувственно затих. Прошла минута. В зале стояла тишина. Положение спасла стайка молодых поэтесс: быстро разобрав принесенный ими букет гвоздик, они вереницей продефилировали мимо А. А., и каждая клала перед ним на стол красный цветок. А. А. заулыбался, вытер слезы и начал читать. Много раз доводилось мне потом бывать на вечерах Тарковского, но такое я видела лишь однажды. И запомнила навсегда.

Обычно же блистательно остроумный и артистичный Тарковский, общий любимец и превосходный рассказчик, постоянно окруженный в Домах творчества стайками поклонниц и поклонников, умевший смеяться по-детски, до слез, при непосредственном общении напрочь заслонял от постороннего взгляда столь верно угаданного в нем Бахы-

том Кенжеевым «пророка», «царя в изгнании», «беглого раба», «уязвленного, сумрачного человека»...

Познакомилась я с А. А. Тарковским в 1955 году, потом отношения наши прервались и возобновились лишь через девятнадцать лет. Тут уж встречи стали частыми, особенно в летние сезоны 1975—81 годов, на даче Тарковских в подмосковном Голицыне, где, начиная с 1976 года, они были почти ежедневными. В Москве мы виделись и перезванивались сравнительно редко.

В мою задачу не входит анализ творчества поэта, чьи стихи такой великий знаток, как Анна Ахматова, называла «дивными», «божественными».

Мне хочется лишь по возможности точно воспроизвести то, что я слышала от А. А., и рассказать о той частице его жизни, с которой я соприкоснулась непосредственно, то есть передать некоторые свои впечатления от личности Тарковского; показать, в меру своего понимания, Тарковского в жизни, короче говоря, рассказать о том, что я слышала своими ушами и видела своими глазами.

Тщательно просмотрев груду записных книжек, где были по свежему следу зафиксированы почти все беседы с Тарковским, я поняла, что приводить их полностью, в хронологическом порядке (что, кстати, было бы легче всего) — нет смысла: в разговоре А. А. — по ему одному ведомой внутренней логике — часто переходил с одной темы на другую, и эти дневниковые записи получались фрагментарными. Поэтому я попыталась для начала сгруппировать все рассказы А. А. об истории семьи Тарковских, о его родителях и брате, о детских годах в Елизаветграде, а затем привести отдельные, точно датированные записи о разговорах с Тарковским, сделанные тотчас же после этих бесед.

Необходимо подчеркнуть, что записи никак не претендуют на полноту и точность историческую — они лишь передают факты и события точно так, как о них рассказывал сам Арсений Александрович.

Арсений Тарковский об истории своей семьи и о детских годах в Елизаветграде

Говоря о своих предках по отцовской линии, А. А. упомянул, что они — выходцы из Сирии, потомки арабских властителей, завоевавших Дагестан в VIII веке н. э. В XV веке они стали правителями Тарковского шамхальства (шамхалами). По этому поводу отец А. А. Александр Карлович Тарковский шутил: «Мы — герцоги».

В царствование Елизаветы Петровны один из предков А. А. бежал от кровной мести в Петербург, был принят при дворе и стал военным.

А. А. рассказывал о записке, полученной им во время выступления на филологическом факультете МГУ 18 декабря 1976 года: «В Дагестане вас чтут и считают своим поэтом», и о том, что на каком-то празднике в Дагестане к нему подошел старик и поцеловал ему руку. «Он же — мой подданный», — с улыбкой добавил А. А.

Наследование в семье шло по майорату. Серебряные копи, бывшие достоянием шамхалов, стали собственностью старшего в роде, а отец А. А., принадлежал к младшей линии, так что ему не досталось практически ничего. Незадолго до революции местные инспектора настойчиво предлагали Александру Карловичу записать на себя бесхозные табуны в Дагестане. Однако он отказался наотрез, будучи по убеждениям противником частной собственности.

Родился Александр Карлович в 1862 году под Елизаветградом. Окончил реальное училище. Знал много языков, включая древние (в том числе — санскрит); в преклонном возрасте изучал древнееврейский. Писал милые домашние стихи. В 1884 году был осужден по делу Елизаветградского народовольческого кружка. На вопрос судьи, принадлежит ли он к партии «Народная воля», А. К. Тарковский с гордостью ответил: «Да, я имею честь принадлежать к этой партии». После тюрьмы, где он сидел в одиночке, Александр Карлович был сослан в Сибирь, в селение Ту́нку, где пробыл пять лет. В одной избе с ним жили еще трое ссыльных: корреспондент английской газеты Шкловский (дядя будущего писателя Виктора Шкловского, писавший под псевдонимом Дионелло), врач Афанасий Иванович Михалевич и польский социал-демократ Юзеф Пилсудский. После ссылки Александр Карлович почти всю оставшуюся жизнь прожил в Елизаветграде[1].

В 1919 году, в страшное голодное время, дочь А. К. от первого брака Лёня (Леонилла) выхлопотала ему как бывшему народовольцу персональную пенсию. Указ о ее присвоении был подписан Лениным. Одновременно Ленин прислал Александру Карловичу письмо с просьбой написать и прислать ему свои воспо-

[1] В этом абзаце некоторые данные, относящиеся к биографии А. К. Тарковского, приведены в соответствии с документами, хранящимися в архиве дочери А. А. Тарковского — Марины Арсеньевны Тарковской.

минания о народовольческом движении на Украине, что А. К. и сделал. Когда в городе установилась власть Первой конной армии, Александра Карловича вызвали в ОСО Первой конной, где ему вручили конверт с золотым обрезом и огромной сургучной печатью— это было письмо Пилсудского. Привожу его в изложении Арсения Александровича: «Дорогой Саша, только теперь мне удалось раздобыть через АРА твой адрес. Если ты жив, откликнись. Приезжай в Варшаву. Если у тебя есть семья, бери с собой семью. Я устроен неплохо — стал маршалом Польского сейма. Посылаю две продуктовые и две вещевые посылки...»

В городе то и дело сменялись власти, шли бесконечные обыски и грабежи, так что в конце концов в доме Тарковских остались только матрацы и отцовская лира на воловьих рогах. Неудивительно поэтому, что такие посылки в то голодное время оказались для семьи спасительным подспорьем — недаром 60 лет спустя А. А. с легкостью перечислял их содержимое: какао, сгущенное молоко, яичный порошок, мука, сахар; два отреза — в том числе синий шевиот, две пары обуви. В начале 70-х годов, съездив в Польшу, А. А. посетил кладбище, где похоронен Пилсудский, и положил на его могилу цветы...

О независимом характере отца и вызванных этим некоторых его чудачествах А. А. неизменно говорил с оттенком гордости.

Так А. А. любил рассказывать о том, как отец сватался к его будущей матери, Марии Даниловне Рачковской. Мария Даниловна была значительно моложе Александра Карловича и отказывала ему четырнадцать раз. Дошло до того, что в 1902 году, во время свадьбы их общих знакомых, где А. К. был шафером, а М. Д. — подружкой невесты, он ей пригрозил:

— Если вы мне опять откажете, я лягу на пол, буду кричать и бить ногами до тех пор, пока не получу вашего согласия.

— Ложитесь, — безмятежно ответила Мария Даниловна.

Александр Карлович тут же привел свою угрозу в действие — лег на пол, бил ногами и кричал до тех пор, пока Мария Даниловна не сказала:

— Хватит, я согласна.

А вот другая излюбленная история А. А. — о том, как Александр Карлович проучил городового. Тот неоднократно требовал, чтобы с тротуара были убраны продольные камни, ограждавшие вход в дом Тарковских. Ненавидевший полицию и любое принуждение, Александр Карлович велел спустить на городового злющую суку по кличке Черт, и городовой позорно бежал, бросив шашку, которой отмахивался от собаки. Александр Карлович поручил жившему при доме беглому монаху, товарищу его по сибирской ссылке, которого в семье ласково называли Александрик, отвезти на извозчике шашку в полицейский участок, чтобы все прохожие узнали о позорной трусости городового. В ответ на это полицейские приказали гицелям отловить Черта, но сыновья Александра Карловича забросали собачников камнями, и тем тоже пришлось спасаться бегством...

Во время гражданской войны, когда Елизаветград был занят немцами, Александр Карлович, рано ослепший от глаукомы, как-то шел с палкой по улице после комендантского часа, и один из немецких патрульных положил ему руку на плечо. А. К. терпеть не мог, когда к нему прикасались, и, как рассказывал потом свидетель этой сцены, начал лупить немцев палкой, а они... вытянулись перед ним во фрунт.

Во втором браке у Александра Карловича было двое детей — Валерий и Арсений. Характер у старшего — Вали — был отцовский, взрывчатый. Как-то он подсмотрел, что Александрик сорвал и съел одну из трех ягод, выросших на посаженной Александром Карловичем черешне, и тут же вызвал «преступника» на дуэль.

Необузданный характер Вали не раз приводил к большим неприятностям. В 1917 году Александр Карлович отдал свой сарай под крупорушку, и работники завалили дверь дома полóвой. Отец послал 14-летнего Валю попросить, чтобы полову отвалили. Мальчуган ворвался в крупорушку с ножницами и пригрозил, что если требование его не будет немедленно выполнено, он всех перережет. Рассерженные работники затянули ему шею ремнем и, стукая головою об пол, проволокли через все 13 комнат дома. Матери, по счастью, не было дома...

В 1919 году Валя за три недели проделал невероятную политическую эволюцию: монархист, кадет, большевик, анархист, в «каковом качестве» (слова А. А.) и был убит. В пятнадцать с половиной лет! После этого вся любовь родителей сосредоточилась на младшем сыне Арсении, и мать баловала его, как только могла, до самой своей смерти.

А. А. очень любил вспоминать — и слушать чужие воспоминания — о детстве.

В семье у А. А. была кличка — Муц. Немало воспоминаний было связано у него с праздниками, особенно — рождественскими. Обычно в ночь под Рождество каждому из детей привязывали к ботинку рождественский подарок. А. А. вспоминал, что как-то в

раннем детстве, проснувшись в предвкушении счастья, он почему-то не обнаружил своего ботинка и горько зарыдал: Дед Мороз не только не принес ему подарка, но еще и ботинок отобрал!

А вот другой рассказ, показывающий, как доверчив А. А. был ребенком. Как-то он подошел на улице к незнакомому человеку и спросил: «Вас зовут Петр Андреевич?» Тот ответил: «Да». И только много лет спустя А. А. понял, что прохожий над ним подшутил.

А. А. никогда не лгал, даже в мелочах. Рассказывал: «До 14 лет я был ужасный врун, потом понял, что врать стыдно, и перестал».

По-видимому, эта правдивость в большом и в малом была причиной невероятной, истинно детской доверчивости А. А., о проявлениях которой расскажу ниже.

Отец, знаток древних языков, хотел дать детям классическое образование. А. А. учился сперва в частной гимназии Крыжановского, где окончил три класса, потом перешел в 6-ю группу единой трудовой школы. С удивительной незлобивостью вспоминал он эпизод «бунта» в гимназии, когда старшеклассники переворачивали все вверх дном и колотили младших. Его, малыша, затащили в пустой класс, положили между партами лицом вниз, жестоко отлупили и оторвали подметки от новеньких ботинок (от этой экзекуции у А. А. навсегда остался след — шрам на нижней челюсти). Говорил А. А. об этом со свойственным ему юмором.

А. А. часто повторял, что биография у него весьма пестрая, и рассказывал разные кусочки из нее, преимущественно — забавные. Вот одна из рассказанных им историй, связанная с его «вхождением в поэзию». В Елизаветграде было двое городских сумасшедших. Одна из них — Софья Александровна, ходившая в шляпе с зелеными и оранжевыми перьями и в сапогах, всерьез считала себя поэтессой. Однажды А. А. и трое его друзей-подростков наняли погребальные дроги и вместе с Софьей Александровной разъезжали по городу, останавливаясь то тут, то там и читая стихи. А. А. завернулся в желтое покрывало, а на голову водрузил зеленый абажур — он считал себя футуристом. Вскоре в местной газете, выходившей на синей бумаге для сахарных голов, был напечатан дерзкий акростих лихих «футуристов» — А. А. и его друзей. В полудетской шалости власти усмотрели политическую крамолу: мальчиков арестовали и приговорили к расстрелу — шуток в те времена не любили. Юных арестантов хорошо кормили и даже водили в театр. Потом увезли в Николаев. А. А. удалось бежать. Он добрался до Балаклавы, где стал работать учетчиком в рыболовецкой артели. «А уха там была — чудо!» — вспоминал А. А. И без явной связи с ухой вдруг сказал, что стихи его учил писать остзейский барон Ротштейн фон Блюменау. Так в разговоре он часто перескакивал с одной темы на другую...

Еще одна излюбленная история из ранней юности (ее А. А. обычно рассказывал, когда

Арсений Александрович Тарковский

ему бывало тяжко и грустно) связана с именем его друга той поры Фавста («Фавсика») Никитина.

Однажды после дружеского кутежа А. А. умудрился с тростью в руке залезть на фонарь. Подбежал приятель и сердито закричал: «Пока ты прохлаждаешься на фонаре, Фавсика женят». А. А. мигом спустился, и приятели бросились в дом, где шла свадьба. Невестой оказалась дочь черноусого мастерового Ната Славинская. Недолго думая, А. А. смел тростью все со свадебного стола и тем спас Фавсика от «принудительной» женитьбы. Рассказывал он это в лицах так мастерски, что собеседник не мог удержаться от смеха, и вместе с ним смеялся А. А., хотя глаза у него оставались печальными.

О семье, детстве и ранней юности в Елизаветграде А. А. рассказывал особенно охотно. Из рассказов А. А. я поняла, что родной

город часто ему снился (а сны у него были цветные): кладбище, которое с течением лет становилось в его снах все краше — маленькие аккуратные могилы, над ними звенят венки. Снился стоявший напротив дома Тарковских зеленый домик в три оконца, в детстве казавшийся А. А. волшебным. Я передаю эти его рассказы в таких подробностях потому, что воспоминания об Елизаветграде и сны о нем много лет спустя послужили толчком для создания прекрасных стихотворений («Белый день», «Был домик в три оконца...»). В шестнадцать лет он приехал в Москву учиться.

О московской юности А. А. я многое узнала из его бесед с давним другом, замечательным поэтом и переводчиком Марией Сергеевной Петровых, при которых мне довелось присутствовать. Например, о Высших литературных курсах при Всероссийском союзе поэтов, где они вместе учились в 1925—29 годах. Читали там такие корифеи, как Соболевский, Гудзий, Цявловский. «Но лекции мы слушали плохо, идиоты этакие», — признавалась М. С. Вместе дурили, писали стихи. М. С. рассказывала, что А. А. был подвижной, как ртуть: вечно разбрасывался, внимание у него сосредоточивалось плохо (эта черта, насколько я могу судить, сохранилась у него и в дальнейшем). М. С. говорила, что в ту пору А. А. был необыкновенно щедрым, хотя жилось ему трудно. Он без конца скитался по углам, жил впроголодь. А. А. рассказывал друзьям, что снится ему варенье, а жевать приходится свекольную ботву. На сей счет был написан такой шутливый стишок (привожу его со слов другой сокурсницы А. А. — поэта и переводчика Ю. М. Нейман):

Я несчастное творенье,
Очень трудно я живу:
Ем варенье в сновиденье,
Наяву жую ботву.

М. С. и А. А. вспоминали, как однажды дома у М. С. в Замоскворечье несколько друзей с Высших литературных курсов готовились к экзаменам: А. А сварил какой-то жуткий крюшон, напился и уснул на сундуке, покрытом медвежьей шкурой (остаток былой роскоши, поясняла М. С.). Ночью из кухни донесся дикий грохот. Отец М. С. имел обыкновение сушить дрова на остывающей плите, и А. А., непонятно как забредший на кухню, своротил всю поленницу. Едва М. С. успела его, обернутого в простыню, втащить в комнату, как в кухню вышел ее отец. Был он человеком весьма строгих правил, и если бы застал там А. А. в таком виде, дело могло бы кончиться плохо. Как-то, в очередной раз оставшись без ночлега, А. А. заночевал у сестры Марии Сергеевны Кати, в доме в Гранатном переулке (москвичам знаком этот дом-«утюг» на углу Гранатного и Спиридоньевки). М. С. и А. А. не раз при мне вспоминали, как Катя положила А. А. спать на рояль в комнатке, куда ее пустил в порядке самоуплотнения известный архитектор Залесский. Ночью А. А. вышел, а возвращаясь, перепутал комнаты, попал к Залесскому и в темноте стал его ощупывать, выкрикивая: «Я не один, нас много!» (Слова эти потом на всю жизнь стали одним из любимых присловий М. С. и А. А.) Рассказывала М. С., что в юности А. А. горячо и охотно откликался на чужую беду: после пожара энергично помогал ей откапывать уцелевшие вещи...

Сам же А. А. о своей жизни после отъезда из Елизаветграда говорил редко и отрывочно.

Некоторые дневниковые записи бесед с А. Тарковским (1976—1985)

Приведу хотя бы небольшую часть записей о разговорах с Тарковским, делавшихся сразу же после таких бесед.

Прежде чем перейти к дневниковым записям, хочу сказать, что у А. А. на всю жизнь сохранилось пленительное детство. Недаром он так любил рассказывать о собственном детстве и слушать рассказы о детстве других. О детстве — почти вся его удивительная проза.

Детскость А. А. проявлялась в его реакциях, в склонности к словесным играм, шуткам, шутливым песенкам, розыгрышам, очаровательному озорству и беспредельной доверчивости. Пусть же приведенные ниже записи, в которых достаточно отчетливо видны эти свойства Тарковского, не покажутся странными людям, родившимся взрослыми. Вот таким поэт Арсений Тарковский был в жизни, и эти его особенности в сочетании с органической демократичностью и уважением к чужой личности пленяли всех, с ним общавшихся, делали его «шармёром». Как человек большого ума «шармёрство» свое он сознавал. Очаровывать умел и любил. Но истоком этого «шармёрства» был не наигрыш, а истинная человеческая суть А. А.

Удивительной была и его артистичность, проявлявшаяся в самых разных формах — от высочайшего поэтического искусства и актерского дара, позволявшего ему с легкостью перевоплощаться в того человека, о котором он рассказывал или читал вслух, до веселого, ловкого манипулирования вещами — скажем, пробками. Впрочем, обо всем этом — дальше.

Бóльшая часть приводимых здесь дневниковых записей сделана в летние сезоны 1976—85 годов в подмосковном поселке Голицыно, коротким рассказом о котором я хочу их предварить.

Несколько слов о Голицыне

С подмосковным поселком Голицыно связано много писательских имен. В 1932 году здесь был создан Дом творчества Литфонда (после длительного перерыва он вновь открылся в 1947 году). Писатели жили либо в самом доме, неповторимом по своему уюту и домашней, греющей душу обстановке, либо снимали комнаты на местных дачах и с судками ходили за питанием в Дом творчества. В разное время в Голицыне жили и работали М. Цветаева, А. Ахматова, М. Петровых, К. Паустовский, Ив. Катаев, А. Твардовский, Лев Славин, Д. Гранин, С. Капутикян, Ю. Домбровский и многие другие большие мастера. В 1937 году именно в Голицыно приехал возвратившийся из-за границы А. Куприн (жил он на проспекте Луначарского, как мне удалось установить, — в доме № 34, у Звягинцевых).

Недаром А. А. Тарковский, любивший этот Дом творчества, в 80-х годах говаривал: «Голицыно — скелет русской литературы», — ведь многих замечательных писателей, в разное время работавших в голицынском Доме, в те годы уже не было в живых. Тарковский в начале 50-х годов купил в Голицыне половину дома на Пролетарском проспекте (д. 19). В половине этой — два окошка по фасаду, два по правому торцу, одно по левому. Сам проспект — тихая и зеленая улочка, вдоль нее растут вековые сосны, ели, березы. Участок Тарковских небольшой, на нем две громадные березы, яблони; в густо заросшем палисаднике — кусты алого и белого шиповника, под окнами — непременная маленькая клумба с особенной — зеленой с белою серединой — травой, которую А. А. насадил в память о садике при его родном доме в Елизаветграде. Под окнами — круглый садовый столик (А. А. часто за ним сиживал и собственноручно его чинил) и две простые лавочки без спинки.

Дача — необычная, одноэтажная с нежилым мезонином и затейливым балкончиком наверху — выкрашена в темно-терракотовый цвет, на нем красиво белеют оконные переплеты. В комнатах — зеленые полы и такого же цвета потолочные балки, выделяющиеся на белом потолке; над обеденным столом — коричневая деревянная люстра — шестиугольник, обсаженный деревянными птичками.

В половине Тарковских — 4 комнаты: в рабочем кабинете А. А. много книжных полок и телескоп, некогда любимая его «игрушка». Над кроватью — полка с подаренными ему поэтическими сборниками. На тумбочке у кровати — безделушки и рисунок, подаренный девочкой Улей: раскинувшая лапы обезьяна (А. А. с детства очень любил обезьян и артистически их изображал).

В столовой — выложенный коричневой плиткой камин; на каминной полке — глиняные лошадки. На белом серванте две бóльшие грузинские вазы — глиняные барашки; справа на старинной работы комоде — телевизор, слева — узенький шкаф с гжельским фарфором, фаянсовыми и фарфоровыми фигурками. Рядом с камином — стенной шкаф с зеркалами. Из столовой — ход в кабинет А. А. и в спальню Татьяны Алексеевны. В спальне красивая «двухэтажная» книжная полка над кроватью, цветная репродукция с картины Пикассо. Четвертая, маленькая комнатка, в которой провел отроческие годы рано ушедший из жизни сын Т. А. — Алексей Студенецкий, в последние годы была ее рабочим кабинетом.

Так выглядели дача и комнаты в 70—80-х годах.

Слева к дому примыкает крошечная терраска, из-за которой поселковые власти основательно потрепали А. А. нервы — она не была внесена в план, и поссовет постановил... снести ее.

Чтобы спасти терраску, потребовалось вмешательство самого высокого писательского начальства. Помню поездку с Тарковскими летом 1976 года в Одинцово, в отдел районного архитектора. А. А., для которого всякая поездка в «сферы», как он именовал власти любого уровня, была форменной пыткой, не только моральной, но и физической, дорогою извелся. К архитектору мы пошли вместе. Пришлось крепко держать А. А. за руку — он был не в себе. Пустячный этот вопрос был решен за полминуты, но для такой ерунды А. А. пришлось провести много неприятных разговоров, чтобы заручиться ходатайствами именитых начальников. Фронтовик, вернувшийся с войны без ноги, замечательный поэт, он был глубоко оскорблен этой унизительной возней — и из-за чего, из-за четырехметровой терраски!

Разговоры с Тарковским, приводимые в дневниковых записях, по большей части велись в кабинете А. А., или в палисаднике, за круглым столиком, или в Доме творчества, или во время прогулок по голицынским ули-

цам, вдоль скромных дачек; на дачных участках — рябина, старые разлапистые яблони, огородные гряды, клумбы. Таким было Голицыно в 70—80-е годы, во многом сохранилось таким и по сей день.

Голицыно. Лето 1976 года

23 июля

У Тарковских на даче никак не кончат ремонт. Живут в Доме творчества.

В кинотеатре идет фильм Андрея Тарковского «Зеркало». Мария Сергеевна Петровых хочет, чтобы мы пошли в нею вдвоем. Ставит условие: на обратном пути — полное молчание. Тут же соглашаюсь. В фильме многое о семье Тарковских — значит, обсуждению не подлежит. Выходим из кино бледные, трясущиеся. Пришедший на следующий сеанс народ из Дома творчества спрашивает: «На вас что, мукў возили?»

Мўку на нас возили... Возвращаемся молча — как договорились.

24 июля

В столовой Дома творчества за небольшим (в отличие от большого, общего) столом — Тарковские, Мария Сергеевна Петровых, вечно пьяный поэт Д., его свояченица и я. Вчера Д. пришел с «Зеркала» взбешенный и сегодня «выговаривает» Тарковскому:

— Нет, ты скажи, за чего люди деньги плотют? Не-ет, ты скажи. Дерьмо это «Зеркало». Уходют люди с сеанса — и правильно делают. Вот ты стал читать, я твой голос узнал, ну это еще ничего, интересно. А остальное — дерьмо. Тьфу!

А. А. кротко молчит. Мы оцепенели.

Свояченица Д. решила пролить масло на воды — задает А. А. вопрос:

— А который из этих мальчиков в картине — вы? *(Ни черта не поняла.)*

А. А. *(чуть улыбаясь)*. Который пошелудивей...

Мнение Д. в Доме творчества разделяют и некоторые другие. Страшно неловко перед А. А. Выходим в сад, садимся на лавочку.

А. А. Чего там не понимать? Он же дикарь. Вы все поняли?

— По-моему, все. Кроме одного эпизода: в обшарпанной комнате женщина с умными глазами велит мальчику прочитать письмо Пушкина к Чаадаеву. Слушает и молчит. Потом больше не появляется. Кто это? В чем тут замысел?

А. А. Андрюшка и сам не понимает, я тоже спрашивал.

Во дворе появляется с судками переводчица Х.— пришла за обедом.

А. А. У, стукачка проклятая. Наврала Ф., будто я назвал его стукачом. А мне — будто он назвал стукачом меня. И твердит: все про всех говорят, что все — стукачи. Ну, мы встретились в ЦДЛ, я на него — с костылем, он на меня — с кулаками. Потом поостыли — поняли, что она мутит воду, чтобы скрыть собственную низость. Когда пришла к нам на дачу, я на нее с палкой: вон из моего дома, гадина!

Тем временем Х. подходит к какому-то малышу, играющему поодаль от нашей лавочки, нагибается к нему и что-то говорит.

А. А. *(тихо)*. Верно, донос хочет писать. Заметим число. «Мальчик-мальчик, пойди ко мне, я напишу на тебя вот такой ма-а-ленький доносик: что твоя бабушка — любовница Петлюрочки, а папочка — шпиёнчик американского президентика».

28 июля

Тарковские уже на даче. А. А. разбирает книжные полки. Снимает томик Пушкина. Читает вслух стихи и в который раз с радостным изумлением повторяет: «Какая поэзия!»

Особенно любит «Полтаву», вновь и вновь может читать с восторгом первооткрывателя поэму, которую с детских лет знает наизусть. О «Медном всаднике» говорит: «Поэма гениальная, но какая страшная...»

При мне рассказывал Марии Сергеевне Петровых свой поразительный сон о Пушкине, впоследствии послуживший, как считал сам А. А., толчком к созданию цикла «Пушкинские эпиграфы». (Опубликован в сборнике А. Тарковского «Зимний день». М., 1980.)

Вот этот сон. А. А. привиделась Бессарабия: в домике наподобие мазанки, но почему-то розового цвета, Пушкин, маленький, очень живой стоит у рукомойника, намыливает руки. Увидев А. А., приветливо вскидывает голову, улыбается ему, выказывая готовность вступить в разговор. Но заговорить с ним Тарковский не осмелился и прошел мимо. С той поры, рассказывая этот сон, всякий раз сокрушался, что хотя бы во сне не побеседовал с любимым поэтом.

1 августа

Голубой денек. Яблони увешаны созревшим

белым наливом. А. А. починяет садовый столик, ловко орудуя молотком. (Вообще «рукастый» на удивление: чинит молнии, артистически ставит заплаты на старые куртки, починяет всякую всячину.)

А. А. Наконец-то пожаловали. Ну, рассказывайте, над чем думаете.

Мне давно хочется спросить А. А. о странностях в истории Иуды. Рассказываю, что меня озадачили слова евангелиста Иоанна о том, что во время Тайной вечери в Иуду вошел сатана.

Неразрешимая загадка: был Божий замысел, Бог не внял молению сына «Да минует меня чаша сия», стало быть, Иуда исполнял Божие предназначение. Но мало этого, в него еще вошел сатана. Полученные за предательство Христа тридцать сребреников Иуда выбросил за ограду храма и казнил себя сам: удавился на осине, закрыв себе тем самым путь к спасению.

А. А. внимательно слушает.

— Вы до этого сами додумались?

— Сама. Но я неверующая, потому и хотела спросить человека религиозного.

А. А. Я долго ломал себе над этим голову. Когда был в Польше, посетил монастырь в Ляснах и задал тот же вопрос об Иуде настоятелю пану Тадеушу. Тот сказал, что в Ватикане одно время ставился вопрос о канонизации Иуды, но от этого отказались — он же самоубийца.

— В том-то и дело, ему изначально были отрезаны все пути, и это промысел Божий.

А. А. Да, все это так. А вот вы знаете, что Иоанн Креститель крестил Христа за полтора года до того, как тот начал проповедовать? Христианство имеет свои корни — это секта ессеев. У них был обряд омовения, для него имелись специальные бассейны. Если низший по сану прикоснулся к высшему, требовалось омовение. Отсюда, по-видимому, и обряд крещения.

— Позвольте, но это же было до Евангелия, и там, естественно, ничего этого нет.

— Конечно. Но вообще-то я за ортодоксальное толкование Евангелия. И нечего мудрить.

В религиозности А. А. — ничего показного: нательный крест никогда не виден, изредка, когда он в постели, в верхней части шеи заметен кусочек простого шнурка от крестика. Постов, насколько могу судить, не соблюдает. Большой знаток Библии. Часто заглядывает в справочник по Библии — «Симфонию». Иногда вкрапляет в речь непонятные для атеистов библейские изречения.

Например, в Доме творчества его кто-то спрашивает: «Вы не видели такого-то?»

Отвечает: «Разве я сторож брату моему».

Человек, не знающий, что в Библии Каин так отвечает на вопрос об Авеле, отходит от А. А. в полном недоумении...

Рассказывает, что его наставником в вере был академик Вернадский. Познакомили его с ним дочери академика Баха.

А. А. Вернадский развивал у меня теологическое мышление — для этого давал читать много книг, в том числе Павла Флоренского, Сергия Булгакова. Они и оказали на меня решающее влияние.

6 августа

А. А. одолевают графоманы. Один из них, полупомешанный молодой человек откуда-то с Кавказа, буквально его осаждает. Дошло до того, что А. А., когда Т. жили в Доме творчества, стал его по-детски бояться и прятался, едва завидев издали странное это существо. «Плодовитая бесплодность» — называет его А. А. Сегодня графоман снова явился в Дом творчества писателей и стал приставать ко всем, требуя, чтобы ему сообщили адрес дачи Тарковского. Увидев его и зная, что делается с А. А. при одном его приближении, я бросилась на дачу — предупредить. А. А. побелел. Решили так: Татьяна Алексеевна, жена А. А., Марина Арсеньевна, его дочь, и Александр Витальевич, его зять, образуют заслон у входной двери, я увожу А. А. в дом. Держа А. А. за руку, ввожу его в самую дальнюю комнату дачи — кабинет. Человек далеко не робкий, он обливается потом, стонет, глаза у него то и дело закатываются — такова острота чисто детской его реакции на нечто неприятное. Остается одно: немедленно его отвлечь. Все еще крепко держа А. А. за руку, начинаю размахивать ею в такт стихам капитана Лебядкина («Бесы»):

— Жил на свете таракан,
Таракан от детства.
А потом попал в стакан,
Полный мухоедства...

Испуг А. А. постепенно проходит, он улыбается. Продолжаем уже вместе, взмахивая в такт сжатыми руками:

Место занял таракан,
Мухи возроптали,
«Полон очень наш стакан»,
К Юпитеру закричали.

А. А. хохочет, и, отпустив его руку, читаю дальше:

Но пока у них шел крик,

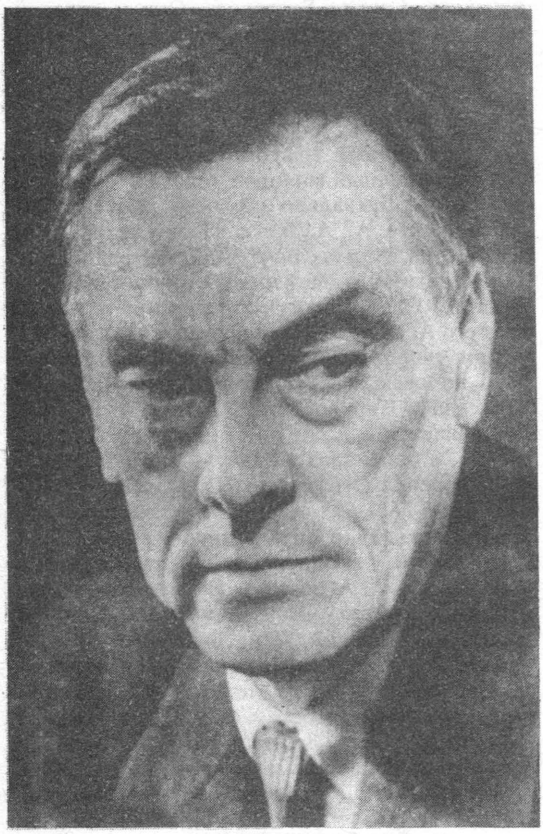
Подошел Никифор,
Бла-го-роднейший старик...

...Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию — и мух и таракана... Но заметьте, заметьте, сударыня, таракан не ропщет!

А. А. серьезно и внимательно слушает, грустно кивает:

— Вот-вот. А я ропщу...

Спасибо капитану Лебядкину — хотя вряд ли он когда-либо удостаивался читательской похвалы. Юмор Достоевского обычно помогает вывести А. А. из самого мрачного настроения.



Арсений Александрович Тарковский

19 августа

Счастливый день. Ездили с Тарковскими в Жуковку, под Барвихой, к моим друзьям — Георгию и Сусанне Левинсонам. На днях мы там были. В тот раз перезнакомила всех. Дружно. Тепло. Они дали нам «Чевенгур» Платонова и «Реквием» Ахматовой, вмонтированный в потолстевший от этого номер «Нового мира» и набранный «новомировским» шрифтом. А. А. читал день и ночь. Едем отдавать.

В Жуковке А. А. охотно читал стихи — мои друзья включили магнитофон, записали. Потом А. А. попросил магнитофон выключить (будет читать ненапечатанное) и прочитал необыкновенные рассказы о своем детстве: «Донька», «Марсианская обязьяна», «Чудеса летнего дня», «Обмороженные руки», «Точильщики». Все заворожены.

В ответ на вопрос одного из гостей А. А. рассказывает об единственном в его жизни стихотворении о Сталине. В войну А. А. служил в редакции фронтовой газеты. Маршал Баграмян приказал ему и композитору Любану для поднятия духа бойцов за три дня сочинить песню о Сталине. Не исполнить приказа маршала Тарковский как человек военный не мог и рассказывал об этом со спокойным достоинством.

Песня потом часто исполнялась по радио. Все мы помним ее мотив и припев:

Выпьем за Родину,
Выпьем за Сталина,
Выпьем и снова нальем.

Кстати, композитор этот — автор музыки к популярной песенке, исполнявшейся джазом Леонида Утесова:

Так будьте здоровы, живите богато,
А мы уезжаем до дома, до хаты.

Ходили все вместе гулять. Сидели на краю обрыва над Москвой-рекой. Красота немыслимая — излучина реки, за ней зеленые поля, далеко-далеко полоска леса.

И кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по-старому —
Преображение Господне...[2]

Договорились запомнить этот день навсегда.

19 сентября

В Дом творчества зашел А. А.— попрощаться: Тарковские уезжают в Переделкино. Принес мне царский подарок — большое шутливое стихотворение: «В защиту Суламифи от легкомыслия царя Соломона». На мгновение взял мою руку, по-ребячески прижался к ней щекой. Старые дети прощаются до следующего лета.

[2] Борис Пастернак, «Август».

Москва, зима — весна 1977 года

25 января

Звонит А. А.

— Приезжайте, я, кажется, написал поэму. Условно назвал — «Чудо со щеглом».

Вечером поехала к Тарковским на Садово-Триумфальную. А. А. сказал, что «написалась» поэма очень быстро (он вообще творец моцартианского склада), но потом он тщательно ее отделывал — на все это ушла неделя. Тут же стал читать, причем сам, первый, смеялся в смешных местах — вещь еще не «отделилась» от него.

Тарковский читает медленно, не форсируя звука, без всякого позирования, с достоинством. Читает не по-актерски, то есть не разбивает строку подчеркнутой расстановкой смысловых акцентов. Непостижимым образом одновременно передает тончайшие оттенки смысла и полностью доносит звукопись стиха — «кладку слов, скрепленных их собственным светом», как сам он определяет «мучительный труд поэта».

Получается нечто абсолютно органичное — и смысл и звучание донесены до слушателя полностью.

Только А. А. кончил, приехали приглашенные им Михаил Козаков с женой. Едва успев переобуться в старые шлепанцы А. А., Козаков стал с ходу читать с листа, и тут произошло прямо-таки чудо: даровитый артист с первых же строк уловил интонацию автора (а ведь он поэму даже глазами не пробежал и не знал ее содержания). Прочел же ее именно так, как было задумано Тарковским. (Могу судить по тому, что непосредственно перед этим выслушала всю вещь в исполнении автора). Тут сказался актерский такт Козакова и большая общая культура.

Слушая Козакова, А. А. сиял и вновь радостно смеялся в смешных местах:

— Миша, вы молодец.

... Другим чтецам, в исполнении которых я слышала стихи Тарковского, они удавались редко.

Так, стихотворение «Я ветвь меньшая от ствола России», которое сам Тарковский читал удивительно просто, без всякого нажима, известный чтец С. выкрикивал: «Я! Ветвь! Меньшая! От ствола! России!» и фактически губил вещь — такая манерность, ложное величие и крикливое самоутверждение прямо противоречили поэтической и человеческой сути Тарковского.

Однажды я спросила А. А., как он терпит эту скверную декламацию, но он только улыбнулся в ответ: «Ничего, ничего, пусть...»

А секрет, как объяснила мне позднее дочь Тарковского, Марина Арсеньевна,— очень прост. Так трагически поздно допущенный к слушателю и к читателю (стихи его до 1962 года, то есть до 56 его лет, ходили только в списках), А. А. бывал от души рад уже тому, что его читают, и поэтому никогда не делал чтецам никаких замечаний — напротив, был им благодарен.

13 марта

Телефонный звонок.

А. А. Приезжайте к нам в гости.

— Когда?

А. А. Что значит «когда»? Я же не Наполеон Бонапарт.

— А я бы к Наполеону ни за что в гости не пошла.

А. А. (*радостно*). И я. До чего мне несимпатичны всякие Наполеоны и Наполеончики! Их же уважать нельзя.

Вечером на Садово-Триумфальной. А. А. хочет показать подаренные ему новые зарубежные издания русской поэзии. Скачет по приставленной лесенке вдоль высоких, под потолок, книжных полок — у меня темнеет в глазах. Наконец спускается. Читает вслух Чулкова, Ходасевича, Георгия Иванова. На диване — уже знакомый мне большой плюшевый мишка. Достаю из сумки сверточек. А. А. смотрит на него, потом отводит глаза, потом снова смотрит. Очень медленно разворачиваю сверток, вынимаю детские галошки. Начинаю знаменитое стихотворение Тарковского:

> Я человек, я посредине мира.
> За мною — мириады инфузорий,
> Передо мною — мириады звезд...

Прокурорским жестом указываю на мишкины лапы:

— Все это так. Но Мишка — без галош!

Натягиваю ему блестящие новенькие галоши. В самый раз. А. А. смотрит круглыми глазами. Потом улыбается во все лицо, потом смеется, потом хохочет. Я за ним. Хотела бы посмотреть на человека, который не засмеется вслед за Тарковским.

Отсмеявшись, говорит:

— Нет, вы и вправду настоящий ребенок!

А оба мы — старики.

Потом А. А. упоенно читал Тютчева и Боратынского. На прощание молча протянул мне сколотые большой скрепкой перепечатанные на машинке листки, кое-где исправленные им от руки. На первой стра-

нице — заголовок: «Арсений Тарковский: Стихотворения. 1976 год» и приписка от руки: «Милой моей подружке Суламифи Оскаровне с любовью».

Голицыно, лето — осень 1977 года

26 июня

«Черствые именины» А. А. С утра принесла в подарок «Fioretti» Франциска Ассизского.

А. А. (*радостно*). Как вы догадались? Ведь 24-го день рождения Анны Андреевны! Эту книгу я любил особенно, поэтому когда-то подарил ее Ахматовой — она ею восхищалась. До сих пор помню — желтенькая такая была книжечка. Какое совпадение! Это же лучшая книжка в мире!

Тут же стал читать стихи Ахматовой. Сказал, что с годами ценит ее поэзию все больше и очень любил ее как человека.

— При виде Анны Андреевны я всякий раз чесался от влюбленности.

Ахматовой Тарковский посвятил стихотворение «Рукопись», а после ее смерти написал цикл «Памяти А. А. Ахматовой».

От М. С. Петровых я узнала, что А. А. познакомился с Ахматовой незадолго до войны у Шенгели, что Ахматова называла стихи Тарковского дивными, божественными. Она написала рецензию на его первый сборник стихов «Перед снегом» (1962), а до того давала своим друзьям и поклонникам читать стихи Тарковского в списках. Сам А. А. об этой высочайшей оценке Ахматовой его поэзии не упомянул ни разу (тщеславия, во всяком случае, в обычной его форме, он начисто лишен — черта для поэта весьма редкая; но цену себе знает). Просто со свойственной ему самоиронией рассказал, что, прочитав его стихотворение «Земное», Ахматова сказала так: Арсений Александрович, теперь, если вы попадете под трамвай, мне нисколько не будет вас жаль.

— Вот такая изысканная похвала,— добавил А. А.

Позволю себе привести это прекрасное стихотворение полностью:

Когда б на роду мне написано было
Лежать в колыбели богов,
Меня бы небесная мамка вспоила
Святым молоком облаков,

И стал бы я богом ручья или сада,
Стерег бы хлеба и гроба,—
Но я человек, мне бессмертья не надо:
Страшна неземная судьба.

Спасибо, что губ не свела мне улыбка
Над солью и желчью земной.
Ну что же, прощай, олимпийская скрипка,
Не смейся, не пой надо мной.

А. А. с восхищением говорит о необыкновенно изощренном поэтическом слухе Ахматовой. Рассказал, что, когда прочитал ей стихотворение «Первые свидания», Ахматова сразу спросила:

— Вы начинали его терцинами?

— А ведь я,— добавил А. А.,— и вправду начинал его терцинами, но потом мне стало лень...

Повторил слова Ахматовой: «В нашей жизни нет ничего, о чем не было бы написано у Кафки».

Потом стал рассказывать о разных житейских происшествиях, характеризовавших Ахматову. Вот некоторые из них.

Однажды Ахматова шла зимой по Ленинграду в старом дождевике, прислонилась к колонне какого-то дома, чтобы передохнуть, и ей подали гривенник. Она поблагодарила, принесла его домой и положила за икону. Очень этой монеткой гордилась.

А. А. ценил остроумие Ахматовой. Как-то, когда Ахматова гостила на Ордынке у Ардовых, одного из их мальчиков послали купить к чаю что-нибудь сладкое, и он принес давленные-передавленные подушечки.

— Их хоть при тебе давили? — спросила Ахматова без тени улыбки.

Однажды, услышав пьяную брань, вскинула голову и, глядя на А. А., горделиво произнесла:

— Ну и что ж. Мы — филологи.

А. А. рассказал, что Анна Андреевна не любила Льва Толстого за его моралистические поучения. И очень резко отзывалась о Чехове, утверждая, что и люди у него жалкие и в нем самом много мещанского. Мнение ее о Чехове А. А. разделял, и, должно быть, увидев на моем лице крайнее удивление, сердито сказал:

— Нет, нет, и не спорьте. Мне Чехов тоже не нравится — людей он не любил, потешался над ними...

А. А. радуется подаренной ему пластинке со стихами Ахматовой в ее собственном исполнении и ставит пластинку для каждого гостя, чтобы лишний раз послушать ее самому.

Хотя и говорит, что с годами ценит Ахматову больше, а Цветаеву меньше, часто читает стихи Цветаевой вслух.

14 июля

Тарковские хотят брать молоко у моей мо-

лочницы Зины. А. А. твердит, что будет ходить к ней со мною. Но у Зины с начала лета — постоянные клиенты и все распределено. Кроме того, идти ему далеко, да еще поздно, в темноте, по грязи. Но А. А. настаивает — видно ему хочется гулять.

Вечером А. А. заходит за мной: в одной руке палка, в другой — бидон. Идем на проспект Мира. Путь на протезе от дачи Тарковских немалый. Одиннадцатый час. Стемнело. Двор молочницы завален кучами дерна, бревнами, мусором. К хибарке-развалюхе приставлена высокая лесенка.

А. А. осматривается. Завороженно:

— Как мне здесь нравится — темно, странный двор, какая-то лестница, кошки...

Поднимаемся на грязную веранду. А. А. очень уважительно здоровается с Зиной (вообще уважителен со всеми). Вдруг:

— Ой, котенок! (*Нагибается.*) Ну, здравствуй. Меня зовут Арсений Александрович, а тебя?

Суровая карлица-хромоножка Зина внимательно наблюдает эту сцену. Заметила, что А. А. поднимался по ступеням с трудом и в руках у него палка. Кто он — она не знает.

Увлеченный разговором с котенком, А. А. уже забыл о молоке. Прошу Зину давать Тарковским молоко. Зина молча рассматривает А. А. Потом сердито:

— Нет свободного молока. Но кому другому откажу. А вам — будет!

А. А. уже разыгрался:

— Спасибо, спасибо! А хлев посмотреть можно? Корову?

Ругательница Зина необычно почтительно:

— Уж вы извините, вон люди молока ждут. А в другой раз — свожу беспременно.

Наливает А. А. два литра молока. Это непреклонная-то Зина! А. А. благодарит, вежливо прощается со всеми, медленно спускается по ступенькам. (Всегда требует, чтобы спускались впереди него — ему неприятна, должно быть, мысль, что сзади его мучения с протезом явственно видны.) Бредем к калитке. А. А. радостно повторяет:

— Какая хорошая женщина! Какой удивительный двор! А котенок!

— Ну вот, Зину и котенка обаяли, а корова осталась неохваченной.

А. А. А корова — на очереди.

18 июля

Вчера возвращались в темноте от Зины. Шутили по поводу завтрашней поездки А. А. в «сферы». Хочу проводить А. А. до его калитки. Их проспект весь в рытвинах и лужах.

А. А. В гости зайдете?

Объясняю, что у меня много дел.

А. А. (*сердится*). Ах, не зайдете? Тогда катитесь.

Настаиваю, чтобы позволил проводить его до дома.

А. А. Нечего, нечего. Не хотите в гости, катитесь. Только сперва погладьте меня по голове.

Погладила и укатилась. Проклинаю себя, что послушалась. Возле самого дома А. А. оступился и упал. Кричал от дикой боли. Однорукий сосед Саша Жарков услышал, выбежал, поднял его и умудрился донести до кровати.

Утром Алеша (пасынок А. А.— Алексей Студенецкий) с приятелем возили А. А. в местную поликлинику на рентген, там же наложили лангетку. Трещина на шейке бедра ампутированной ноги («предпоследняя нога»,— шутит А. А.).

А. А. лежит иззелена-бледный в повязанной, как у древнего египтянина, косынке. Кроткий после укола обезболивающего.

— Это же царская боль, не то что вчера... «Ломается» беспрерывно: то ребро, то рука, теперь нога. Я вам записал те стихи, что вы просили — «В магазине меня обсчитали» и «Я тень из тех теней»...

Не понимаю, когда успел — после такой страшной ночи да еще утра в поликлинике у хирурга. Но обещал — сделал. Генетическая верность слову. Терпелив, весел. Дочери Марине просит не сообщать. Приехал из Переделкина замечательный хирург Юлий Осипович Зак: лежать два месяца. Нужна перегипсовка — лангетка наложена безграмотно.

Читаю переписанные А. А. стихи и говорю, что у него почерк волевого человека: строки ровные, идут вверх.

А. А. со спокойной гордостью:

— А я и есть волевой человек.

С редкостным достоинством переносит свое фронтовое увечье (три ампутации ноги, осталось только бедро; фантомные боли в отнятой части ноги; тяжелый протез или костыли — на всю жизнь).

Часто падает, при этом чувствует себя виноватым перед спутником:

— Шел я с мальчиком и упал. Он, бедняжка, так испугался!

Прошлым летом, когда Тарковские жили в Доме творчества, А. А. входит в столовую, смеется:

— Я — идиот. Как князь Мышкин.

Только Мышкин разбил вазу, а я опрокинул Марусин чемодан. (Хотел помочь М. С. Петровых с укладкой.— *С. М.*) — Бедная Маруся, пришлось ей все укладывать снова.

Приходит Мария Сергеевна Петровых — бледная, голос дрожит:

— Арсений сейчас у меня споткнулся о чемодан и так грохнулся — мог разломаться на части. Боже, как я испугалась. А он хохочет...

18 июля

Был местный хирург Канделис. Артистически «перегипсовал» А. А. Назначил мумиё.

23 июля

— Почему вы вчера не пришли? Словом перемолвиться не с кем.

А дом полон народа. Понаехали поклонники, поклонницы. Слава Богу, раздобыли мумиё. Советую А. А., если ему так скучно, поговорить с самим собой. Как говаривала мудрая моя бабушка, за которой это водилось,— приятно же побеседовать с умным человеком.

А. А. А я — не умный. (*Вопрошающий взляд: ждет опровержения.*) И даже не Аполлон. Ха, Аполлон с отбитой ногой!

Просит дать ему с полки томик украинского поэта Григория Сковороды. В семь лет друг отца по сибирской ссылке Афанасий Иванович Михалевич открыл ему эту философскую поэзию, и А. А. полюбил ее на всю жизнь. Читает вслух стихи Сковороды. Вообще часто повторяет его строки, особенно автоэпитафию: «Мир ловил меня, но не поймал». Впоследствии написал о нем стихотворение: «Григорий Сковорода», помещенное в сборнике «Зимний день»[3].

18 августа

А. А. желтый, много курит, читает Гумбольдта.

— Почему так ненадолго приходите? Вас надо сечь золотой розгой.

Объясняю, что больна и, как только полегчает, приду с «полнометражным» визитом.

— А я прочитал Константина Леонтьева. Какой умница! Все предвидел еще когда. Про народовольцев пишет: они хотят излечить от насморка, а доведут до чумы. Как-то в Оптиной пустыни встретил Льва Толстого, сказал ему: хорошо бы, граф, вас сослали, да подальше, в Сибирь, да в тюрьму, чтобы графиня и дочери вас не могли ублажать. А Толстой ему: голубчик, сделайте милость, похлопочите, чтобы сослали. Я всячески стараюсь опорочить себя в глазах правительства, так нет же, мне все сходит с рук.

Подаю А. А. банку его любимого варенья «Роза». А. А. рассказывает, что отец его, Александр Карлович, называл это «вареные тряпки». Сразу же очень ловко открывает банку — ждать он совсем не может. С наслаждением хлебает варенье из блюдечка, потом блюдце тщательно вылизывает и победоносно озирается — доволен своим озорством и очарователен своим детством.

19 августа

А. А., землисто-бледный, лежа, сосредоточенно лепит из пластилина барельеф — собственное лицо. В доме тепло, соседка Ирина Анатольевна истопила печь. На кровати справа, как всегда, много вещей — планшетка, книги, доска для пасьянса, дощечка, к которой крепится лист бумаги, — все в идеальном порядке.

Сажусь, молча слежу за его работой. Работает медленно, тщательно, весь поглощен делом. Вдруг:

— Что вы молчите? Я все равно вас слушаю — внутри.

Рассказывает, что в который раз перечитывает всего Достоевского и всего Толстого. Достоевского ставит выше всех русских писателей, любит его как человека. Всю минувшую ночь читал «Униженные и оскорбленные». На мои робкие слова, что этот роман, как мне кажется, несколько слабее других, сердито отвечает:

— У Достоевского нет слабых романов.

С сердцем говорит:

— Все русские писатели, кроме Достоевского, рубили сук, на котором сидели, в том числе и Толстой. Один Достоевский предупреждал о грядущей беде, но кто его слушал?

2 сентября

Радость! Гипс будут снимать 28-го. А. А. сидит в кресле перед открытым окном, босая

[3] «Советский писатель». М., 1980.

(здоровая) нога — на теплой батарее. Увидев меня, начинает ритмически хлопать в ладоши: «Тарам-пам-пам, тарам-пам-пам» — ария Кармен. Дурачась, берет ногой с подоконника то очки, то карандаш. Там же лежит томик Лескова — он его сейчас перечитывает. Захожу в дом. Начинает читать вслух свой перевод средневекового арабского поэта и мыслителя Абу-ль-Ала Маарри — только что пришла верстка из издательства «Художественная литература». Читает с удовольствием почти час и, как обычно, поглядывает на слушателя — нравится ли. Чтение сопровождает остроумными комментариями — параллели с современностью. В верстке пропущена строка после слов:

... Когда бы алчности ты не был жалкий раб...

Огорченно-вопросительно смотрит на меня.

Подхватываю:

... Сберкнижки бы ты сдал и сел под баобаб...

Доволен, смеется «весь», морща нос. Приходит соседка Ирина Анатольевна, приносит бандероль, присланную ей из Ленинграда — модную игру «Эрудит» (А. А. просил заказать там у ее родных). А. А. тут же забывает про перевод, с лихорадочной поспешностью распаковывает новую игрушку. Помогаю.

А. А. Осторожней, веревку не порвите.

— И веревочка пригодится.

А. А. Да-да, пригодится. Веревочка всегда пригодится. Я Плюшкин и Осип в одном лице.

Позабыв обо всех и обо всем, увлеченно проверяет, полный ли комплект фишек в этом «Эрудите». Потом начинает играть сам с собой. Когда А. А. увлечен игрой — в нарды, в шахматы, в карты, в «Эрудит», человеку, не являющемуся партнером в игре, рядом с ним делать нечего. Испаряюсь.

4 сентября

А. А. сияет: завален подарками, ублажен, приветлив.

Рассказывает, что в Грузии готовится его книга, куда войдут в основном, переводы. Пять листов. Потом, без всякого перехода:

— Кошка Фрося опять беременна. Поверьте, не от меня. Ой, вы только представьте себе, идет вереница котят, и у всех мое лицо. Боже, котят придется топить.— Отчаянно: — Не буду! Не буду! Не буду!

На листе бумаги нарисовал фантастический рисунок: концлагерь, пять лиц палачей (идиот, садист, кавказец и др., все разные) и тюремный врач. На заднем плане — мощные голые лампы, колючая проволока.

— Почему так редко бываете?

— Господи, я позавчера была.

— Нет, вы все время куда-то отдаляетесь, как астральное тело, я же чувствую.

А еще говорят, что он не видит людей. Когда смотрит, видит все до дна. Только смотрит редко.

16 сентября

А. А. лежит. Не без гордости, но с запинкой читает по-немецки (готический шрифт) детскую книжку Буша (автор знаменитой книги «Max und Moritz») с рисунками. Смеется, радуется. Ему прислала ее в подарок библиограф из магазина «Дружба» вместе с вышивкой мельчайшим крестиком по канве — очень красивый цветной рисунок: река, лодка, мельница. Сверху вышита надпись: «Арсению Александровичу Тарковскому».

А. А. (*радостно*). Небо! Вы посмотрите, какое небо! Надо в рамку, хорошо бы — старинную. Почему-то она называет это в письме «гобелен». А лица ее я совершенно не помню. И имени-отчества тоже...

Потом читал Фета и Тютчева.

Приехала Лариса Миллер (вместе с А. Радковским, М. Синельниковым, М. Рихтерманом она училась у А. А. в студии молодых литераторов при Союзе писателей, которую он одно время вел). Привезла в подарок только что изданный сборник ее стихов «Безымянный день». С благодарностью расцеловала своего учителя.

— Арсений Александрович, это наша общая книга!

Наставник горячо радуется выходу книги. После отъезда Л. Миллер дал мне ее почитать:

— У Ларисы прозрачно-родниковая форма при истинно глубоком содержании. Когда читаю ее, отдыхаю от невнятицы и мнимого глубокомыслия, а их так много в современной поэзии.

18 сентября

Пришла на дачу Тарковских. Первый вопрос А. А.:

— Ну, как вам Лариса Миллер?

С увлечением стал читать вслух ее стихи, не вошедшие в сборник. Потом сказал:

— Как жаль, что ее не услышит Ахматова...

Таких слов мне ни об одном из молодых поэтов от А. А. слышать не доводилось. Уважительно упомянул о том, что Лариса Миллер отказалась изменить в стихотворении одну-единственную букву (вместо «отпускают тебя» сделать «отпускаю тебя», из-за чего стихотворение потеряло бы свой гражданский смысл, превратившись просто в женскую лирику). Из-за этого стихотворение не было включено в сборник.

— И Лариса пошла на это сознательно,— с гордостью за нее сказал А. А.

20 сентября

В доме паника. Опередив Фросю, чужая кошка родила на постели Т. А. двух котят.

А. А. Кто пришел? Вы? Ну, слава Богу, идите скорее сюда. Что мне делать с котятами? — весь дергается.— Нет, вы скажите, что мне делать с котятами? Я же лежачий. И все равно топить не могу! И не буду! Не буду!

Надо срочно отвлечь. Вынимаю из сумки что под руку попало — флакончик для духов «под старину», прошу починить и отчистить.

А. А. повертел флакон, потом, чуть переиначивая фразу из Бабеля:

— У вас невыносимый грязь, мамаша, но я выведу этот грязь...

Затеваем игру: один начинает фразу из Бабеля, другой ее заканчивает.

«Эге, пане Грач...» — начинает А. А., а я подхватываю: «...вижу, ваше дитё просится на травку»...

Это веселит А. А., он отходит душой, смеется. Как всегда при ручной работе, вдохновенно сосредоточен. Замечательно отчистил и починил флакончик, завернул, положил в коробочку из-под сигарет.

В энный раз следует история о Фавске Никитине — это когда нужно сбросить душевное напряжение.

А. А. Знать бы, сросся я или нет.

— Но у вас прекрасный организм!

А. А. Но мне, матушка, семьдесят первый годок.

Начинаю игру.

— Это вовсе мне семьдесят первый годок, вы спутали.

Смотрит с детским удивлением, хотя хорошо знает, что я много моложе. Доверчив необычайно.

— Ну пусть мне будет побольше, а вам поменьше.

А. А. (*задорно*). Да, хорошо бы мне было сейчас тридцать лет!

— Но это нелегкое дело, быть тридцатилетним.

А. А. Зато написать сколько можно! Ах, сколько бы я еще написал!

28 сентября

Сняли гипс. А. А. весел. Как обычно, издевается над осточертевшим штампом — «инженеры человеческих душ». Переиначивает его так: «инженеры человеческих уш, брюш» (врачи), «инженеры человеческих луж» (маринисты). Выше всех современных прозаиков ставит Юрия Олешу, восхищается им как мастером метафоры. (Они с Олешей — земляки, оба родом из Елизаветграда).

А. А. Вы только подумайте, какая у него точность образов: «задумчивая гиря» (*о Всев. Иванове*); «раздевалка гномов» (*банка с консервированным красным перцем*), «гвоздь со шляпкой» (*о злобной даме*).

По моей просьбе читает любимое мое стихотворение «Анжело Секки». Прощаемся. Завтра Тарковские уезжают в Переделкино.

Окончание следует

Л. Аннинский

Ветхое и Новое

— Еврейская душа разрывается между Ветхим и Новым Заветами...

Сказал — и тотчас в ответ реплика В. Н. Турбина: само собой, разрывается и, само собой, между Заветами; чтобы такой разрыв усечь, не нужно смотреть «Пустыню», достаточно узнать, что режиссер Кац поставил фильм о Христе...

Однако до просмотра это как-то не приходило мне в голову. Посмотрел — пришло.

Каким образом?

Абстрактно-то говоря, «еврейской душе», стремящейся к Ветхому Завету, вовсе не обязательно вникать в Евангелие. Логичнее поставить что-нибудь из Пятикнижия или из Книги Царств. Зачем ей Новый Завет? Тем более что автор «Пустыни» взаимодействует с духом скорее Нового Времени, чем Нового Завета. Хотя события в фильме — номинально — евангельские. События. А атмосфера?

Атмосфера фильма — чисто кинематографически — определяется стилизацией под документальность. А поскольку речь идет о событиях двухтысячелетней давности, то стилизовать их под кинофотодокумент можно только в весьма изысканной технике. С учетом даже такого эстетического фактора, как «порча пленки».

Снято — в контрастной тональности, на средних планах, в ритме, исключающем и долгое «эстетское» вглядывание в детали, и короткое «эстетское» же, взвинченное монтажное мелькание. Так и чувствуешь, что снимает — не «оператор под зонтиком», а «репортер в толпе»: в толпе оборванных, обожженных солнцем пустынножителей, мечущихся среди камней. Пространство заполнено криками, спорами, драками, хитростями — бесконечной тщетой жизни, в которой действует не индивидуально-нравственный, а природно-статистический закон. Стилистика такая, как если бы современный документалист каким-то чудом проник в Палестину времен Тиберия и Пилата и снял бы тогдашние события так, как он сегодня снимает Интифаду. Его дело — выдать «ролик», отработать «сюжет», обеспечить для телеэкрана «материал», а интерпретацию «материала», «звукоряд», «идейное обеспечение» добавят дикторы и комментаторы.

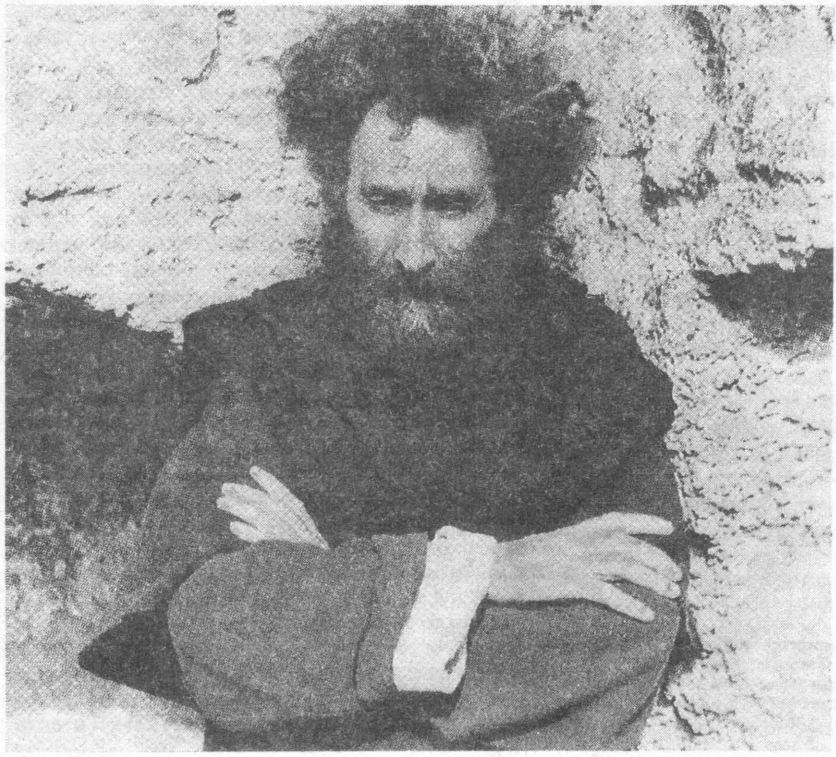
Звукоряд в «Пустыне» не менее изыскан с точки зрения современного стиля: действие идет на иврите. Гортанная речь соплеменников Каифы и Бен-Иехуды слышится полуразборчивым, но очень выразительным фоном, поверх которого Кирилл Разлогов читает русский перевод с хорошо взвешенным налетом «любительства». Так создается эффект «репортажного синхрона» и уничтожается последний намек на «дикторское», «диктаторское», авторское всезнание.

Иначе говоря: никакой предвзятости, умышленности, предварительной концептуальности! Полный афронт всем киноинтерпретациям Евангелий от Пазолини до Скорсезе и от Вайды до Тарковского,— не говоря уже о глянцевых хрестоматийностях вроде ешлеменовского «Евангелия от Луки», недавно шедшего и у нас. Те киномастера слишком хорошо знали, зачем им надо было оживлять, гальванизировать и приближать к нам евангельский миф. Эти — «не знают». Ничего не знают! Пускают оператора в пустыню и получают «ролик». Смотрите сами. Смотрите, какая толпа, какая дикость, какие каменные, невменяемые души! Пустыня!

Пустыня вокруг — пустыня в душах. Эта идея выставлена и в заглавии, она определяет внутреннюю задачу фильма. И именно поэтому не вижу нужды ее комментировать. Смысл парафразиса слишком очевиден (как была пустыня — так и осталась; как метались по земле дикие души, так и мечутся), но и слишком бесспорен в общем виде, чтобы в него долго вглядываться. Истинный интерес произведения — не там, где художник «говорит», а там, где «проговаривается». То есть

«Пустыня»
Автор сценария и режиссер М. Кац. Оператор В. Махнев. Художник О. Иванов. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Е. Турецкий. Товарищество «Дягилев центр» при участии объединения «Одиссей», «Союзтелефильм», 1991.

Иешуа —
А. Станилов



Иуда —
М. Саркисян

где проявляется не то, что он «хочет сказать», а то, что через него «хочет сказать» Бог (природа, судьба, рок, закономерность — как вам привычнее). Смысл высказывания всегда шире, глубже и неожиданнее и интереснее цели высказывания.

Вот я смысл и ищу. И, как теперь положено, формулирую его в терминах «национальной» мифологии: еврейская душа вибрирует между Ветхим и Новым Заветами.

Еврейская душа — тоже неоднозначная штука, и «национальное» в ней — парафразис духовного. Нет в ней монолитности. То ли это душа, уже обретшая Дом в Израиле, то ли еще скитающаяся в изгнании. И то, и другое — еврейская душа, и то, и другое — важно, а еще более важно — со-бытие в ней этих сюжетов: Диаспоры, знающей, что Дом — есть, и Израиля, знающего, что Диаспора — есть. «Трещина мира проходит через сердце поэта», иначе сердце поэта никому не нужно.

Откуда в евангельском фильме — ощущение Ветхого Завета, то есть: ощущение «древнееврейской», «дохристианской» души? Ведь события-то — новозаветные?

События — да. Атмосфера — нет. «Пейзаж» не тот.

Пустыня все-таки — не евангельский пейзаж. Новый Завет — это дом, или сад, или храм, или берег моря, или полная народа площадь. Пустыня в Евангелии — это пейзаж ухода из основного места действия, это искушение, это именно «выпадение» из стилевого лейтмотива, контраст «норме».

Пустыня — пейзаж Ветхого Завета: место скитания народа, место испытания веры, место вызревания закона, договора между народом и Богом: между непредсказуемым, своевольным народом и невидимым, волевым Богом. Закон выше личной воли. Договор дороже свободы. Возмездие неотвратимо, ибо сверхлично. Милосердие сквозь эти камни еще не проглядывает; для него еще нет ситуации.

Именно такова тональность «Пустыни», таков «пейзаж» фильма.

В контраст каменным осыпям, по которым карабкаются оборванцы,— второй стилевой компонент ленты: сочно снятые Иродовы пиры... скорее, впрочем, Валтасаровы, то есть опять же ветхозаветные. Тут вам и скользящий монтаж, и многократное «мгновенное подглядывание», и очень продуманный, по нынешним временам, подбор объектов подглядывания. Еды и питья в кадре не очень много, зато много полуприкрытых бедер и особенно — неприкрытых молочных желез. То есть тут не столько «фламандская», «рубенсовская» фактура, сколько фактура современной «мигающей» дискотеки, с «клипами» и «фрагментами тела» при нервическом «дерганье духа». Чье-то бедро... грудь.... голова... ах, да это же Иоанн Креститель... на блюде. Мысль ваша возвращается к Ироду. Воображение остается все там же: при Валтазаре. «Мене... Текел... Фарес...» Громы и молнии уже созрели в Пустыне. Суд грядет.

Суд гневного Бога над неверным, шатающимся, плохо привыкающим к Закону народом.

Ветхий Завет. «Еврейская душа».

Так где же тогда «разрывание души между Ветхим и Новым Заветами»?

Номинально — уже в том, что фильм-то посвящен Христу. Хотя и сдвинут «от Голгофы к Синедриону». Голгофа практически отсутствует — сюжетное зияние, невозможное для привычных нам киноинтерпретаций Евангелия. Распятия нет. Есть «метания народа». Вопли слепцов и поводырей. Речи демагогов. Хитрости Иуды.

Иуда — главный герой фильма. Не уверен, что именно это было в замысле (то есть что я правильно этот замысел прочитываю). Но мое зрительское впечатление таково, что именно вокруг Иуды и в душе его происходят наиболее интересные события, именно он пытается что-то доказать, обосновать, оправдать и объяснить в происходящем — вообще как-то повлиять на роковой ход событий. Иначе говоря, в толпе людей, мечущихся среди камней Пустыни, один он — индивидуальность, пытающаяся в общее шатанье внести какой-то иной (мелкий и суетный, может быть, но — иной, свой) ритм.

В контексте фильма, то есть на фоне «документальной реконструкции», подкрепленной фактурой «восстановленной пленки» и «едва различимой фонограммы», такое индивидуальное мельтешение выглядит странно. Но оно не странно в контексте того личностного переосмысления евангельских сюжетов, которое составляет лейтмотив Нового Времени и вообще современного искусства.

Я имею в виду даже не тот глобально-нравственный аспект, в котором Новый Завет уже сам по себе есть апофеоз личностного самосознания в противовес ветхозаветной мощи Закона и Возмездия. Но в пределах этого общего мирочувствования двадцатый век склонен переосмыслять в индивидуально-личностном, релятивистском плане и некоторые ключевые пункты евангельского повествования, давно, казалось бы, устоявшиеся на шкале «добра и зла».

Два лица в этом смысле особенно интересны: Пилат и Иуда.

Пилат — вовсе не «винтик» всесильной римской государственной машины, не хитрый функционер, «заподлицо» ушедший в подлую ситуацию и по существу обрекший Христа на смерть издевательским умыванием рук. Пилат — совсем другое: это просвещенный римский интеллектуал, попавший в роковую и дикую ситуацию. Это не кто иной, как античный интеллигент, ужаснувшийся кровожадности туземной иудейской толпы и подлости местного Синедриона,— человек, не желающий участвовать в убийстве и потому умывающий руки... Двадцатый век, не правда ли?

А Иуда? Иуда — не предатель. Иуда — любимый ученик Христа. Единственный среди апостолов, кто способен исполнить высшее предназначение, то есть — предать Христа Его судьбе. Единственный, чья любовь ко Христу сильнее даже чувства чести. Последнее, что я читал в этом духе,— рассказ Юрия Нагибина «Любимый ученик» (в «Огоньке»). И еще: стоит в ушах стон со сцены театра Ермоловой в спектакле «Прощай, Иуда» по пьесе польского автора И Иредыньского с Проскуриным в главной роли: «Прости, Иуда!» И «Последнее искушение Христа» Скорсезе — в том же ряду. И все это не казусы, не парадоксы; это поветрие двадцатого века: увидеть в главном Предателе не диаволово порождение, а личность, которую даже не дьявол насилует, а сам Господь призывает пожертвовать собой (честью, именем, совестью) ради свершения Судеб.

Разумеется, дело не так календарно просто, и личностное «перенаполнение» образа Искариота начинается вовсе не в нашем веке с Леонида Андреева или Максимилиана Волошина, а восходит к старым гностическим учениям. С другой стороны, и противоположная концепция (беспросветный злодей) тоже вряд ли так уж привязана к какой-либо эпохе (хотя С. С. Аверинцев и указывает в качестве питательной среды для такой концепции «средневековую апокрифическую литературу»). Апокрифическая — значит не каноническая, не исходящая из «правильных» каналов, а поднимающаяся самостийно из «массы», «снизу». Можно представить се-

Кадр из фильма « Пустыня»

бе это соотношение и так: концепция «беспросветного злодейства» (и, соответственно, «чистого» подвига ему в противовес) отстаивается в качестве итогового, народного, массового представления, а концепция «страдающего палача» (и соответственно встречного, родственного, понимающего страдания жертвы ему в противовес) переживается на уровне индивидуального сознания (в элите, в интеллигенции, но и в народе тоже — среди «мудрых стариков», еретиков-отступников и т. д.) также во все эпохи.

Вопрос тогда лишь в том, какой тип осмысления захочет «задействовать» теперешний художник, к каким чувствам подключится.

Михаил Кац склонен, в общем, к «беспримесным состояниям». Уже потому, что в основе его концепции лежит самоощущение не индивида, а именно общности, толпы, народа. И душа человека в фильме — не точка скрещения противоречивых тенденций, каждая из которых может иметь свою правоту, а лоно вихрей, камнепадов, массовых поветрий, это пустыня, по которой гуляют самумы. Одолеть эту дикую пустоту, укротить эту дикую неуправляемость может только Закон. Рок. Высший Суд.

Все остальное — копошение.

В том числе и «валтазаровы» пиры Ирода.

В том числе и жалкая театральность Пилата.

Пилат сделан в «ветхозаветном» ключе, совершенно вне всякого намека на личностные концепции. Какой-то упырь, плешивый, с поволокой безнаказанности в похотливых глазах, с педерастической развратинкой в повадках. Не очень интересен. Но — понятен в общей концепции фильма.

Иуда — вот кто интересен. Хотя и не очень понятен. Его быстрые, пугливые круглые глаза запоминаются. Тут нечто, не подчиняющееся вихрю Рока. Какая-то индивидуальная надежда.

И здесь, я чувствую, «еврейская душа» разрывается между Ветхим и Новым Заветами. Пусть на какое-то мгновенье, но мгновенье это знаменательно. Потому что поставил-то Михаил Кац все-таки не Исход, а Евангелие. Поставил без Голгофы, без Распятия, без Воскресения. Но все-таки это история Христа. Это попытка понять ступень Богочеловечества, бросить взгляд через пустыню, на одном конце которой — Бог, на другой — люди. Спросить, возможен ли мост, или, как привиделось когда-то праотцу Иакову,— лестница?

Мост призрачен.

Бог далек, а люди страшны. Дымка небытия клубится в «Пустыне», эта дымка, вернее, этот «слой небытия», сквозь который к нам доносятся гортанные звуки непонятной речи и добегают выгоревшие тени давно прошедших жизней,— решающий элемент киногении фильма. Это, так сказать, духовный смысл технического приема: той ставки на эстетику «документальных съемок двухтысячелетней давности», того эффекта «достоверности восстановленной фонограммы», на который делают ставку авторы фильма.

Чему этот прием психологически противостоит, понятно: «эффекту приближенности». Магии оживления. Когда вы либо видите в персонажах Евангелия современных людей, едва костюмированных под I век (как у Вайды), то есть видите «себя», либо вы признаете в них тогдашних людей, но не умерших тогда, а как бы действующих сейчас, на ваших глазах (как у Пазолини или как в хрестоматийных кинораскрасках Священного Писания, вроде того же ешлеменовского «Евангелия от Луки»). То есть вы и здесь опять-таки видите «себя». Евангельские события интерпретируются как сегодняшние, нетленные, плодоносящие. Наивность? Да. Но наивность и подкупает. «Сказочки» трогают.

В фильме Михаила Каца застыла неприязнь к такому наиву. Чувствуется усталость от «сказочек». Неверие в плодоносящий миф. Пустыня на месте сада. Отказ от иллюзий.

«Душа разрывается» — не только в том смысле, что сознание, внутренне ориентированное на Ветхий Завет, на «народный договор» с Богом,— рвется глотнуть воздуха личности. Тут еще и обратный порыв: душа, взращенная на новозаветной почве, в лоне безнадежности этой измотавшей нас всех драмы, оборачивается к древнему, ветхому, но и неотвратимому, подобно Року, не забытому за тысячелетия, надежному Закону, который может смести людей, как сор в пустыне, но может и укрыть Народ в каменной твердыне своего Храма.

Распятия нет. Нет индивидуального пути к спасению. Есть общее безумие. И общее спасение. Ковчег Божества — финал фильма.

Конечно, В. Н. Турбин прав: чтобы представить себе, как современная душа (не только «еврейская») разрывается между Законом и Благодатью (между благополучием и свободой, между авторитетом и любовью, между единством народа и волей индивида и т. д.), не обязательно смотреть фильм Михаила Каца об Иисусе Христе.

Но когда смотришь, все-таки действует.

В. Михалкович

Переодетая современность

Рецензия в жанре примечаний

> ...тоска и стихийность Иуды слишком понятны и близки нам, чтобы искать их на Мертвом море.
>
> *И. Анненский*

Примечание 1. О сюжетах с библейской тематикой

Многие эпизоды «Пустыни» навеяны «Иудой Искариотом» Леонида Андреева. И фильм, и повесть принадлежат к тому искусству, которое, в принципе, допускается православием: «...являются изобразимы... события земной жизни Господа Иисуса Христа, как они в слове изображаются во св. Евангелии» (прот. С. Булгаков). Однако православие ставит под сомнение или полностью отвергает в искусстве все, «что приходит от человеческого воображения, отягчено его субъективностью», а тем более — чувственностью. В «Пустыне» же, как и в повести Андреева, Евангелие переписывается, перетолковывается субъективно.

Стремление «чувственно представить и пережить духовное» в большей мере присуще католичеству, что выразилось в культе сердца Иисусова, сердца Богоматери, пяти ран и так далее. Оттого естествен в католической традиции «Иисус из Назарета», поставленный Франко Дзефирелли. Евангельские события с барочной пышностью орнаментованы здесь деталями быта — камера любовно высматривает их в многолюдье массовых сцен, а в эпизоде Благовещенья кинозритель совсем не видит ангела, который у Дзефирелли — не столько «факт Божественного изволения, совершающегося в мире», сколько факт чувственного представления и переживания Девы Марии.

Основной же импульс попытке переосмыслить св. Писание дал, по-видимому, протестантизм, который «более всего,— как писал Вл. Соловьев,— дорожит личною уверенностью в Истине и свободным исследованием Писания». Из этой свободы и родилось представление о догматическом и эстетическом истолкованиях Библии. Первое осознает в ней «керигму» — непреходящий смысл, освященный институциями и авторитетами; второе же есть поиск, намеренно отклоняющийся от традиций, открытый допущениям, порой — вызывающе смелым.

Современному искусству с его культом авторского начала второй подход ближе, что неминуемо приводит к конфликту между «керигмой» и личностным домыслом художника. В высшей мере тактичное разрешение этого конфликта нашел Достоевский. Может быть, одним из первых эту находку оценил Ницше. В «Антихристе» он пишет, что Евангелия вводят читающего в «странный и больной мир», который словно взят «из одного русского романа, где сходятся отбросы общества, нервное страдание и «ребячество» идиота». Ницше имел в виду совершенно конкретный роман — последнее слово цитаты впрямую на него указует. Существенно для нас не то, как мир Евангелий квалифицирован философом, но ощутившаяся им внутренняя близость этого мира с реальностью, изображенной Достоевским. Возможно, «керигма» воспринята писателем не вполне канонически и догматически, однако важно, что осмысление произошло и оказалось глубоким. Достоевский будто извлек «керигму» из тех событий, посредством которых она выражена, а также — из тех языковых форм, посредством которых она изображалась, чтобы погрузить ее в новый контекст. Этим погружением словно подтверждалось непреходящее значение «керигмы» — ее органичность любому времени.

Ницше сожалел, что при земном существовании Христа рядом «...не жил какой-нибудь Достоевский, то есть кто-либо, кто сумел бы почувствовать захватывающее очарование подобного смешения возвышенного, больного и детского». Оплошность, допущенную историей, будто подправил Леонид Андреев своим «Иудой Искариотом». И. Ф. Анненский, посвятивший повести специальный очерк во «Второй книге отражений», нашел в «Иуде...» непосредственное влияние Достоевского, поскольку «Леонид Андреев принадлежит к поколению, воспитанному на...

отошедшем ввысь и давно уже лучезарном поэте нашей совести». Не только в этом усматривает Анненский влияние «поэта... совести», но и в том еще, что «Иуда Искариот» содержит в себе «схемы мысли» Достоевского: «надрыв и выверт», каковые свойственны многим его героям. Поскольку «схемы» эти воплотились, убежден Анненский, и в андреевском Искариоте, то последний не принадлежит евангельским временам: «тоска и стихийность Иуды слишком понятны и близки нам, чтобы искать их на Мертвом море», а значит, «...новому Иуде нечего делать ни с Иудеей, ни с Галилеей». Стало быть, испытав влияние Достоевского, автор повести действовал вопреки ему — не «керигму» погрузил в современность, а напротив — современного человека включил в древнеиудейский антураж.

И повесть Андреева, и основанный на ней фильм — результат эстетического истолкования евангельских событий. Поскольку и там и тут Иуда является центральной фигурой, то суть и направленность истолкования именно в нем проявились наиболее явственно.

Потому должно теперь следовать

примечание 2. Об эстетических истолкованиях образа Иуды

За многие века его существования успела сложиться обширная и разнородная «иудология». Пожалуй, одной из ярчайших ее страниц являются новеллы Хорхе Луиса Борхеса. В «Секте тридцати» Борхес уравнивает Иуду и Христа на том основании, что во всем евангельском мире только они свободны. Господь Бог заранее предусмотрел то, что должно произойти,— будто составил сценарий событий. В нем уже намечены «были свои добровольные и подневольные исполнители, равно необходимые и равно неизбежные». Все участники событий — первосвященник, судьи из синедриона, прокуратор Иудеи, римские легионеры — слепо выполняли то, что им предписано. «Добровольных было лишь двое: Искупитель и Иуда». Выброшенные Иудой тридцать сребреников, а также — самоубийство свидетельствуют, что свою роль он исполнил бескорыстно, согласившись на нее сознательно. Секта у Борхеса названа в честь отвергнутой мзды, и он «одинаково чтит обоих», поскольку тот и другой равны в своем сознательном и добровольном героизме.

Другая новелла Борхеса — «Три версии предательства Иуды» — написана в форме статьи о вымышленном протестантском теологе из Лунда — Нильсе Рунеберге. Тот переосмыслил в своих книгах не только суть деяний, но и самого Иуду, постепенно углубляя трактовку. Третье, завершающее истолкование состоит в том, что именно Господь Бог принял облик Иуды. В своем безграничном милосердии Он «...снизошел до того, чтобы стать человеком». Бог совершенен, и, следовательно, перевоплощение его — «само совершенство». Полнота преображения означает, что Он воспроизвел в себе и людскую греховность — «стал человеком вплоть до его низости, человеком вплоть до мерзости и бездны». Самый низкий, самый тягостный грех — это предательство. Коль скоро перевоплощение совершенно, то Бог должен был принять на себя и самый «совершенный» грех, а потому стал Иудой. Таков ход рассуждений вымышленного Борхесом теолога.

Исходил же Рунеберг из предпосылки, которая в «иудологии» стала расхожей и почти канонической. Она также отразилась в «Секте тридцати» и состоит в том, что «предательство Иуды не было случайным; оно было деянием предопределенным, занимающим свое таинственное место в деле искупления».

Постановщику «Пустыни» не свойственна интеллектуальная дерзость героя Борхеса — в основе сюжета картины лежит именно каноническая версия предательства. Таинственность предначертания, задуманного для Иуды, тоже снята — он получает прямой и категоричный приказ Христа: «Ты должен сделать то, о чем мы говорили! Ты понял меня? Иди!» Аналогичный эпизод имеется и в повести — однако он решен принципиально иначе. Так же, как в фильме, Иуда просит здесь: «Освободи меня. Сними тяжесть, она тяжелее гор и свинца», но не слышит в ответ ничего: «И было долгое молчание, тишина вечера и острые, черные тени». Фраза о молчании повторяется несколько раз, постоянно варьируясь. Почти как у Борхеса — поступок андреевского Искариота доброволен и свободен.

Обе эти сцены — ключевые в «своих» произведениях. Из различия их проистекают все другие расхождения между фильмом и повестью, которые проясняют ход и направленность режиссерской мысли.

Иуда поставлен Андреевым в центр повествования, вероятно, ради того, чтобы выстроилась сложная «диалектика души», чтобы тщательно прописать внутренний его рост и преображение.

В первых эпизодах он кажется фольклорным трикстером или, скорее — шутом. Иуда издевается и насмехается, обманывает, ноет и жалуется, а порой — веселит без всякой корысти и умысла. Согласно «Словарю символов» Ж. Шевалье и А. Геербранта, шут — это как бы умерщвленный король. Тут не имеется в виду физическое убийство — в шуте умерщвлено все королевское: величественное стало жалким, возвышенное — низменным, сакральное — смешным. Традиционная мифологема словно развернута Андреевым в историю, в фабулу: у него шут провоцирует умерщвление короля. Вместе с тем в андреевской фабуле происходит вещь парадоксальная: шут добивается смерти патрона не для того, чтобы погубить, а напротив — чтобы подчеркнуть, возвеличить королевское в короле. Когда Христа приводят в синедрион, когда с Иисусом разговаривает Пилат, когда Сын Человеческий предстает перед толпой, кричащей «Распни его!», Иуда не перестает надеяться, что вот сейчас у всех раскроются глаза, что вот сейчас они увидят чистоту и непорочность Агнца. Однако ни на кого не снисходит просветление, и, став свидетелем истязаний, которым подвергается Христос, Иуда чувствует себя матерью, пославшей сына на подвиг и муки. Над костром Иуда греет руки и плачет, отождествляя себя с Тем, кем пожертвовал: «Ах, больно, очень больно, сыночек мой». Слезы Иуды все переворачивают в традиционной мифологеме: в шуте Андреева происходит умерщвление шутовского — буффон преображается в мать скорбящую. Из-за эстетической дерзновенности такой метаморфозы Андреев заслуживает особого раздела в «иудологии» и, пожалуй, выдерживает сравнение с Борхесом.

«Пустыня» избежала этой сложности и этого эстетизма. Сцены, подсказанные повестью, — те, где апостолы, соревнуясь, метают камни, где жители какой-то деревни нападают на Христа и учеников, сосредоточены преимущественно во второй половине фильма и даны торопливо, как бы скороговоркой. А главное — будучи вставлены в

Кадр из фильма «Пустыня»

другой контекст, они теряют то значение, которое имели у Андреева. Тем самым превращение шута в мать скорбящую здесь не прослеживается, а внутренняя динамика образа выражена аффектами — бурными и скоротечными, заставляющими видеть в герое неврастеника. Своей неврастенией кинематографический Иуда будто разрешает давний спор Эразма Роттердамского с Лютером. Первый писал в «Диатрибе, или Рассуждении о свободе воли», что «Бог знал наперед» и, следовательно, «каким-то образом хотел, чтобы Иуда предал Господа», однако «Иуда... мог не употреблять своей нечестивой воли». Лютер же категорическим образом отметает интеллигентские увертки Эразма: если «Бог непреложно предопределил в назначенное время произойти тому, чтобы Иуда по своей воле предал Христа», то предначертанное неминуемо свершится, а уж сделает ли это исполнитель «неохотно или по своей воле», не имеет никакого значения. Кинематографический Иуда, как того хотел Лютер, беспрекословно выполняет приказ, однако готов и на уступку Эразму, поскольку всячески демонстрирует, что не хочет употреблять свою «нечестивую волю».

Фильм Каца не назовешь новым словом в «иудологии». Видимо, интересы режиссера лежали в другой сфере. О том свидетельствуют и добавки к андреевскому сюжету, решительно потеснившие его на второй план. Главная из добавок — пир у Ирода Антипы, на который приносят усекновенную главу Иоанна Крестителя. Сцене пира вообще уделено так много места и стараний, что она кажется главной в картине. Она снята в цвете, а художник с оператором постарались, чтобы зритель поразился буйству красок. Тут задействован «Данс модель театр» ради исполнения чего-то квазиархаического; тут, ступая между блюд, выполняет на столе свои па соблазнительная танцовщица; тут к пирующим подводят слонов и породистого жеребца — дары прокуратора, еда и пляски перемежаются «кухонными» сценами, словом, здесь столько наворочено, что становится ясно: перед нами не просто пир, но триумф плоти — жрущей, порочной, услаждающей себя и ради того не останавливающейся перед покушением на самое святое — на духовность. И если действительно таков смысл сцены пира, то «Пустыня» созвучна диатрибам нынешней публицистики о поразившей наше общество бездуховности. И коль речь зашла о созвучии, то пора, чтобы появилось

примечание 3. О современности в евангельском наряде

Члены синедриона, пока не началось заседание, говорят в фильме о троекратном повышении цен — будто наслушавшись сообщений о реформах команды Гайдара. В другом эпизоде первые христиане выстроились в огромную очередь, чтобы получить по тарелке супа. Очередь — это нам знакомо, это мы проходили и проходим. Дан, поводырь Иоанна Богослова, который в фильме слеп, хочет получить целебный отвар для своего учителя. Очередь возмущена, юношу пытаются вытолкнуть — тоже штрих, до боли известный. К нему прибавляется еще одна выразительная деталь: раздаются крики «Несут! Несут!»,— это в плетеных корзинах доставляют свежую рыбу, и кинематографические христиане отнюдь не с христианской жадностью расхватывают ее.

Кроме внешних перекличек с современностью в «Пустыне» ощущаются и более глубинные. Скажем, главным злодеем тут оказывается Пилат, хотя в Евангелиях он только «умыл руки». Кинематографический же прокуратор куда как зловещ и вездесущ: это он — инициатор пира и казни Иоанна Крестителя; по указкам Пилата происходит заседание синедриона, осудившее Христа; подручный прокуратора — Афраний организует доставку свидетелей в суд; и не синедриону, как в повести, а именно Пилату бросает Иуда слова о том, что погублен невинный и палачам вовек не отмыться от его крови, а прокуратор с торжествующей ухмылкой проплывает в носилках мимо Иуды. Такой Пилат соотносим не с евангельскими событиями, а с нынешними рассуждениями о гидре административно-командной системы и демонизме власти. Кинематографическим воплощением этого демонизма был «Слуга» Миндадзе и Абдрашитова. Пилат в «Пустыне» — из той же оперы, а чтобы не оставалось сомнений в его демонизме, рядом с ним в одной из сцен появляется огромная черная собака. Традиционно она символизировала посланца сатаны или самого дьявола, услужающего тому, кто заключил с ним союз и продал душу.

Связь «Пустыни» с другим современным фильмом более тесна и явственна. О ней свидетельствует наличие эпизода с рыбами, которые расхватывает очередь,— то же происходило в «Астеническом синдроме» Киры Муратовой. Мотив рыбы у нее неоднозначен. Сначала рыба там вроде бы просто дефицитный продукт, однако затем в цветной

части картины дается кадр: чьи-то руки разрывают на куски печеную рыбу. Кажется, что кадр не соотнесен с каким-либо местом действия или персонажами. Этой несоотнесенностью подчеркивается его символический характер. Издавна рыба символизировала Христа.

Вместе с тем, печеная рыба имеет свою, особую значимость. В Евангелии от Луки (24,42) потчуют ею и сотовым медом воскресшего Христа; оттого печеная рыба стала обозначать новый прилив жизненных сил, обретенную энергию. Эти значения применимы и к юным персонажам у Муратовой (это они разрывали рыбу): только молодежь имеет запас сил, чтобы существовать в мире, который поражен астенией, бессилием.

Очередь, расхватывающая в фильмах Муратовой и Каца дефицитный продукт,— это не пять тысяч насытившихся двумя рыбками, которые благословил Христос. В обеих картинах очередь истерична, жадна, движима импульсами плоти, как и гости на пиру у Ирода. Очередь из «Пустыни» органично вписывается в бездуховный мир торжествующей плоти, который создан в фильме. Но не только эпизод с очередью связывает обе картины. Кажется, что «Астенический синдром» в отношении фильма Каца играет ту же роль, которую, согласно Анненскому, выполнял Достоевский применительно к «Иуде Искариоту». В сущности, «Пустыня» построена по той же «схеме мысли», что и «Астенический синдром». Несмотря на все попытки растормошить Николашу, одного из героев Муратовой, привести его в чувство, он тянется к небытию и в финале покидает мир, насыщенный враждой и агрессивностью. Цветная половина «Астенического синдрома» — это как бы своеобразная «поэма ухода». Такова же и «Пустыня». Кинематографический Христос, не в пример герою «Астенического синдрома», куда более активен, однако вся его активность будто и направлена на уход из этого мира. Он посылает Иуду свидетельствовать против него, а на суде властным взглядом останавливает Иоанна, собравшегося доказывать невиновность Учителя. После ухода кинематографического Христа мир и становится пустыней — теперь уж безраздельно тут властвуют бездуховность и злоба. В мире этом не остается даже тех, что олицетворяли у Муратовой возможность иного — без-астенического — существования. Ученики Покинувшего сей мир хотя капризны и вздорны, как дети, но пассивность их и трусость не оставляют надежды на то, что бездуховная пустыня когда-либо возродится к лучшей жизни.

Кадр из фильма «Пустыня»

По беспросветной логике фильма выходит, что если появятся в нашей юдоли светлые души, она изломает их, как изломала Иуду и кинематографического Иоанна Богослова. Оба они — жертвы этого мира, где нужно предавать, чтобы сохранить верность, и где верность оборачивается предательством. С таким парадоксом столкнулся Иоанн, намеревавшийся свидетельствовать в пользу Учителя, а затем всю жизнь мучавшийся, поскольку ощутил себя отступником. Парадоксальные изломы обеих судеб обосновываются в фильме евангельским стихом: «Сберегший душу свою потеряет ее, а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее» (Мтф 10, 39). Но в фильме, стих этот выражает не евангельскую истину, а характеризует мир, в котором благие намерения способны воплощаться лишь уродливо и алогично. В соответствии с обличительным пафосом режиссера это не тот, давний, а наш мир.

Фильмы, подобные «Пустыне», назойливо дразнят каверзным вопросом: почему современность рядится в евангельские или другие одежды? Ясно, что в этих фильмах не происходит «вечное возвращение подобного» (Ницше), поскольку давние эпохи не подобны тут самим себе. Выходит, что современность в них оказывается на амплуа травести. В чужом костюме она, по-видимому, сама для себя более привлекательна.

О нашем времени уже сказана масса нелицеприятных слов. Но коль скоро оно — посредством «Пустыни» — хочет выглядеть как «хорошо забытое старое», то наивная его претенциозность, вероятно, способна немного развлечь и тем самым хоть чуть-чуть примирить нас и наше время.

В. Турбин

И опять Иешуа...

А былину можно экранизировать? А легенду о Прометее или миф о двенадцати Геракловых подвигах?

Все, конечно, экранизировать можно, хоть бы и Прометея. Но достаточно ясно: огонь, похищенный им у богов,— не то пламя, которое мы высекаем, прикуривая от газовых зажигалок, а прицепленный добротными бутафорскими веригами к бутафорским же скалам артист, будь он хоть супергением, ничего нам не скажет ни о наглости древнегреческого дьявола, ни о его страданиях. И специально выдрессированный орел с ломтем убоины в клюве вовсе не воспринимается нами как олицетворение возмездия, потому что и огонь, и терзаемая Прометеева плоть в мифе многозначны, семантически динамичны; на экране же они обретут не присущую им буквальность. Прометей на экране окажется лишь ловкачом-добывалой. Илья Муромец и Геракл — дядьками с накачанными мускулами. А Иисус Христос, он-то кем на экране окажется? Сыном Божиим? Да ни в жисть!

Нет, должны же все-таки в искусстве существовать и запреты какие-то, не административные, а общественно-эстетические, духовные! Или хоть бы ограничения — такие, которыми художник сам себя от опрометчивых шагов и деяний удерживает. Без запретов и ограничений нельзя; мы же поняли нынешнюю социальную ситуацию так, что их быть не должно, и не может.

И не знаю, как оценивать фильм «Пустыня». Он — какой? Хороший? Плохой? А Иисус Христос в исполнении Александра Станилова — это что, гениальный взлет? Или просто удача? Или же неудача, а то и провал? А Пилат, короткий знакомец наш, почему-то превратившийся в любимца читательских масс, кочующий по литературным произведениям и теперь в исполнении Алексея Якубова пришедший в кино? А апостол Петр — Анатолий Сливников?

Множество путей в искусстве ведут к соприкосновению с христианством, и притом чем окольнее они, тем порою прямее. Есть Евангелие в фильмах Андрея Тарковского, даже минуя «Андрея Рублева»? Разумеется, есть. И оно там у-га-ды-ва-ет-ся так же, как угадывается в комедиях Чаплина или в творчестве Достоевского, а то просто и в окружающем нас быту. Жизнь Евангелия осуществляется в каком-то духовном мерцании, излучаемом Его словом: аллегории, символика, аллюзии, парадоксы.

А в различного рода художественных

произведениях на евангельские сюжеты и темы есть какая-то все же бестактность. И понятно, в чем она заключается: в том, что миф отважно превращают в историю (продолжая начатую аналогию: фильм о русском богатыре порешили снимать в г. Муроме Владимирской обл., напихав на стогны его реалий X—XI столетий). Превращают, пытаясь подтвердить его достоверность. Доказать, что, мол, так и было на самом деле и размеренно объяснить нам, как оно все там было. Разрушающая мифы бестактность коекак извинительна, может быть, только тогда, когда опыт вариаций на темы Евангелия оказывается единственным: так случилось с «Мастером...» Михаила Булгакова, с «Евангелием от Матфея» П. П. Пазолини. Существует этот, данный роман; был поставлен и этот фильм. И довольно. И не надо ни писать еще что-то об Иисусе Христе, достоверности ради снова и снова превращающемся в Иешуа, ни о Понтии, заставляя его умывать перед нами длани. Не слагается ли, однако, таким образом новое Евангелие, некое Евангелие от Истории? Не становится ли съемочная площадка новой Голгофой, Голгофой конца XX века,— горой, на вершине которой вновь распинают Иешуа-Иисуса его спохватившиеся почитатели и радетели? Щелкает перед объективом мальчик хлопушкой с номером кадра, раздается требовательное: «Мотор!» И — пошло-поехало: бичевание — кадр № 4285, распятие — кадр № 4931.

Вероятно, и реалии исторические в фильме Михаила Каца воспроизведены достоверно. И с природой все в полном порядке: такая, какой и была она во времена оны. И герои походят на самих себя, хотя и не очень ясно, могут или не могут походить на себя апостол Петр и Иуда. Кто их видел? Как они выглядели? Но сложившемуся стереотипу их экранный облик вполне отвечает.

И раздумий, обобщающих этических размышлений достаточно в фильме. Он показывает нам, в каких муках рождалось некогда христианство, косвенно вопрошая о его дальнейшей судьбе: есть великое учение, и великое страдание лежит у истоков его; где же, однако, люди, следующие учению этому? Вопрос этот две тысячи лет повторяется, и, глядишь, еще не одну тысячу лет раздаваться ему суждено. Вопрос огненный, ум и душу испепеляющий, ежели вдуматься. Но душевное пламя серьезных размышлений и колебаний просто-таки гасится неотъемлемой от кино натуральностью, необходимой для воспроизведения событий истории, но уничтожающей миф.

Кадр из фильма «Пустыня»

М. Кац:

«Кинематографу подвластно все...»

Беседу ведет Т. Мальцева

Татьяна Мальцева. Судя по фильму, путь к библейской теме был для вас достаточно длительным.

Михаил Кац. Трудно сказать. Думаю, что первый интерес у меня, как и у многих, возник под влиянием романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Хотя я, как живописец в прошлом, естественно, сталкивался с библейскими сюжетами, интересовался их историческим наполнением. Но вот так, вплотную, приобщился к библейской теме после прочтения «Мастера». Михаил Александрович виноват.

Потом, когда натолкнулся на повесть Леонида Андреева «Иуда Искариот», подумал: вот вещь, сквозь контекст которой можно обратиться к библейской теме. Я считаю, что экранизировать Священное Писание неправомерно и неправомочно. А вот так, опосредованно, через чье-нибудь литературное прочтение, вполне возможно.

Т. Мальцева. У Булгакова христология переплетена с «дьяволиадой»...

М. Кац. Наш фильм как раз не связан ни с версией Булгакова, ни с версией Андреева. Его литературная основа, по сути дела, Евангелие от Иоанна. Я просто попытался прочесть и проанализировать этот текст, не связывая его с какой-либо конфессией. Вывод напрашивается сам собой: главным движущим фактором этой истории был Иуда.

Если согласиться с тем, что Иисус был послан, что его миссия предопределена, то осуществление ее было возложено и на тех, кого он выбрал. А среди выбранных главную роль играет Иуда.

Вера в Христа опирается на Воскресение, которое стало возможно после распятия. А распятие состоялось после предательства. Простой логический ход: без предательства не было бы Воскресения. Не сработал бы механизм, запущенный Высшей Волей.

Т. Мальцева. Мне известно, что рабочее название фильма было «Иуда Искариот». Почему в итоге вы ушли от конкретного названия к абстрактной библейской метафоре?

М. Кац. «Иуда Искариот» называется повесть Л. Андреева. Поскольку от нее мало что осталось, у меня не было права на название. Это во-первых. И, во-вторых, повесть действительно локализует и конкретизирует тему, но многими воспринимается очень тенденциозно. Мы не хотели тенденциозности и пришли к обобщенному названию «Пустыня». Это и внутренний мир человека, лишенного веры. И в то же время это место, где проповедовал Христос. Метафора названия фильма, конечно, многослойна...

Т. Мальцева... Пустыня как мир человеческих отношений. Именно потому основой сюжета стали взаимоотношения Иоанна и Иуды?

М. Кац. Всем известно, что Иоанн был любимым учеником Христа среди апостолов. В нашей трактовке у Иисуса два любимых ученика — Иоанн и Иуда. Каждый из них был выбран для определенной миссии. Если одному предстояло самое страшное — предательство ради спасения веры, то миссия другого состояла в том, чтобы нести свет этой веры дальше. И потому Иоанн у нас становится вторым свидетелем после Иуды, он появляется в синедрионе, в суде. По закону того времени суд не мог состояться без показаний двух свидетелей, и мы выбрали вторым Иоанна.

Т. Мальцева. Своеобразный домысел?

М. Кац. Дело в том, что мы всю картину строим как разгадывание пробелов священного текста, того же Евангелия от Иоанна. События фильма непосредственно текста не касаются — мы считали подобное для себя невозможным. В фильме звучат несколько фраз из Евангелия, и только.

Т. Мальцева. Зато вы свободно соединили две разные стилистические стихии: достоверность библейского сюжета и насыщенный, изобразительно яркий театрально-игровой ряд литературных реминисценций, связанный прежде всего с историей Саломеи.

М. Кац. К этому блоку в картине мы вышли достаточно простым ходом. История Христа и Иуды не могла состояться без Иоанна Крестителя. И мы искали точку, в которой соприкоснулись бы обе истории. И, разумеется, наткнулись на Саломею, та-

нец которой послужил поводом для казни Иоанна Предтечи. Возникла возможность стилистического столкновения двух миров: мира разнузданного до бесстыдства наслаждения жизнью и мира аскетического служения.

Трудно сейчас сказать, что из чего возникло. Например, идея столкновения полярных пластов киноязыка — графического и живописного. Но кульминация рождается где-то в точке пересечения этих стилевых потоков, обозначающих еще и взаимоисключающие версии жизневосприятия.

Т. Мальцева. То есть человеку нужно напоминать о его несовершенстве, чтобы тем сильнее его чувства и разум обращались к истокам, к событиям тех трех дней — предательству, распятию и Воскресению. Для этого существует Евангелие. И об этом ваш фильм?

М. Кац. Да. И еще Евангелие — это перечень возможных путей реализации человека. От рождения безгрешный, человек выбирает свой крест сам. Ветхий Завет снял с человека первородный грех. И перед ним открылись разные версии самоотождествления. Ты можешь быть жестоким деспотом, как Ирод, можешь сомневаться, как Фома, или все понимать, как Левий Матвей, а можешь оказаться Иудой. Тоже путь. Но есть только одна дорога к свету — дорога Христа. И если ты хочешь жизни вечной, то выбираешь крест, несешь его и терпишь мучения. Таков для меня смысл Евангелия.

Т. Мальцева. Ваши персонажи говорят на иврите. Почему?

М. Кац. Вообще-то они должны говорить по-арамейски. Но ни знатоков, ни свидетелей этого языка нет. Есть какие-то поселения на Ближнем Востоке, где арамейским языком пользуются, но мы, естественно, до него докопаться не смогли. И потому остановились на иврите, тем более что консультанты, с которыми мы работали, считают оба языка равноправными, просто арамейский был общеупотребительным.

Скульптурные работы М. Рёвы, использованные в фильме «Пустыня»

Мы пытались фактуру изображения сделать максимально достоверной, но русский язык разрушил бы фактуру и фильм превратился бы в ряженую историю. А нам хотелось, чтобы зритель мог ощутить себя как бы заглядывающим в толщу времени.

Звук специально препарирован в картине, «ошумлен» — кое-кто принимает этот шум за плохую фонограмму. Я считаю, что если мы относимся к изображению, как к чему-то добытому из глубины времени, то и к звуку нужно относиться соответственно.

Т. Мальцева. А где вы нашли Библейскую пустыню?

М. Кац. Это все Крым. Когда мы задумывали фильм, то пришли к такому выводу: те места, где непосредственно происходили события, судя по фотографиям и видеофильмам, изменились до неузнаваемости за прошедшие тысячелетия. Тех мест практически нет.

И так же невозможно было воспроизвести тогдашний быт, так как нет достаточно авторитетных исторических свидетельств. Есть обрывочные упоминания, на них наложились иные культуры. В итоге мы пошли по пути выдумывания реальности, конечно, на базе иконографических сведений. В «Пустыне» все выдумано: вымысел — это единственно возможная реальность в нашем случае.

Т. Мальцева. Пытались ли вы сознательно в фильме отобразить иконописную символику, соответствующую современному христианству?

М. Кац. Такой задачи не стояло. Но когда искали актера на образ Христа, то сразу было понятно: именно иконописного лика не должно быть. Нельзя было следовать каким-либо живописно-художественным решениям. Потому что каждая христианская страна по-своему трактует этот образ.

Мы искали лицо одухотворенное, иудейское, а не европейско-славянское. Кроме того, в картине мы рассказываем финал истории, а потому в облике Христа должна быть не просто просветленность, но внутренняя драма, связанная с тем, что он не может воплотить свою Идею в чистом виде, так как человеческий материал несовершенен.

Т. Мальцева. Вы человек верующий?

М. Кац. Пересечение с этой темой не может быть продиктовано лишь эстетическим импульсом. А насчет веры... Я не отношусь к ортодоксам. Я думаю, что никто про себя не может сказать: «Я — верующий». Ибо, так сказав, он будет не прав. Человек может хотеть верить, но сказать: я ве ующий — не может. Истина выясняется post factum. Это мое мнение.

Т. Мальцева Вернемся к фильму. В «Пустыне» присутствуют элементы поэтического кинематографа. Дань Евангелию от Иоанна?

М. Кац. Это скорее от моего общего отношения к кинематографу, к языку кино. Язык кино, на мой взгляд, ближе всего к поэзии. Поскольку реальность возникает непосредственно в кадре, то это то же самое, что и поэтическая строка. Сама строка почти не несет информации о реальности. Только в общей совокупности ритма, лексики, метрики возникает тот образ, который пытается донести поэт. В прозе же смысл дается сразу, в строке. Попытка в кадре впрямую донести некий смысл мгновенно убивает этот смысл.

Т. Мальцева. Поэзия, кинематограф, искусство в целом не только на библейские темы могут ли быть религиозными?

М. Кац. На мой взгляд, вся европейская культура опирается на христианство. И вот почему я взялся за этот фильм. Мне казалось, что, не нащупав ту нулевую точку, исток всего, я повисну в пространстве, потеряю опору. А мне нужна была база, фундамент, почва.

С другой стороны, хотелось сделать совершенно не религиозную картину. Ибо я ставил своей целью уйти от какой-либо строго конфессиональной точки зрения. Ведь истина о человеке и о Богочеловеке лежит намного глубже, в самом истоке. Речь идет об определенном состоянии сознания.

Т. Мальцева. Хорошо. Тогда одна из вечных проблем, связанных с трактовкой евангельского сюжета,— иудаизм. Есть ли в «Пустыне» обращение к еврейской теме?

М. Кац. Сложный вопрос. Дело в том, что обойти какие-то вещи невозможно. Но тем не менее мысли сделать специально еврейский фильм у меня не было. Наоборот, хотелось сделать картину вне противоборства иудаизма и христианства — на экзистенциальном уровне. Ведь иудаизм как религия возник из форм существования, из стиля жизни, продиктованного обстоятельствами.

Т. Мальцева. И все-таки, на мой взгляд, религиозный кинематограф — это кинематограф чистого жанра.

М. Кац. Кинематографу подвластно все. Любые формы. Только должна быть особая органика, умение задать правила игры — в этом ключ. Это относительно кино. А относительно библейской темы... В библейский текст погружено все, что касается человека. А дальше многое зависит от того, насколько с чистым сердцем человек к Писанию относится.

Т. Мальцева. В последних кадрах фильма неожиданно в пустыне возникает лодка как вечная метафора...

М. Кац. Метафора — вещь коварная. Когда ее начинаешь расшифровывать, она превращается в антиметафору. Поэтому пусть каждый эту лодку воспринимает по-своему. Вопрос в том, доплывет она к свету или нет.

Алла Афиногенова

Гипнотический транс с ярко выраженным эротическим оттенком

Интервью с Сергеем Дебижевым

Словами старого мифа не можно и не должно рассказывать миф новый. А новых слов нет — ни у кинематографа игрового, ни тем более у документального.

Определенные успехи в отражении духовного состояния постсоветского общества есть разве что у представителей так называемой параллельной культуры, которая уже явно вышла из андеграунда и обнаружила изрядную способность уживаться и даже ладить с новым официозом.

Недавним памятником этому примечательному пересечению бывших параллельных стал вечер, нареченный устроителями «ассамблеей». Сия ассамблея имела место в питерском Доме кино в честь новорожденного акционерного общества «Комод и Осташков». Ассамблея провозгласила глобальное единение народов в преддверии надвигающейся катастрофы. Попутно были также выдвинуты предложения: ликвидировать наркотики их немедленным поглощением и дальнейшей переработкой в организме; смягчить людские сердца; способствовать воцарению Нового Средневековья.

Чувствуете стиль? Конечно же, за всем этим — Курехин, Гребенщиков и К°. Затеянное ими «глобальное единение» почтили присутствием не только многочисленные московские кинозвезды, но и сам мэр С.-Петербурга. Таковы реальные сегодняшние возможности бывших подпольщиков.

Конечно, параллельной культуре не приходится рассчитывать на быстрое продвижение «в массы». Для этого она слишком эксцентрична и слишком тесно увязана с моделью поведения, похожей на рискованную игру. Однако эта культура (прежде всего ее передовой Гребенщиковско-Курехинский отряд) вынашивает глобальные, далеко идущие планы. Похоже — уже всерьез и не безнадежно. Вряд ли остались равнодушными те, кто смотрел приснопамятное «Пятое колесо», где Курехин с Шолоховым то с ученым видом, то ухохатываясь над своей затеей до слез, рассказывали о том, что Ленин был на самом деле грибом. Провакационно, но как действенно!

Может быть, действительно, это и есть истинно современный, единственно необходимый и уникально соответствующий нынешнему состоянию умов язык?

Хочется понять, как мыслят эти люди, если убрать все экстравагантные прикрытия и примочки. Но Гребенщиков, Курехин — имена слишком срослись с мифами, которые они сами о себе создали.

Сергей Дебижев — документалист на экспорт — еще одно имя, приводящее в трепет преданных почитателей. Оно не менее прочно, чем первые два, связано с «невской волной», но пока не канонизировано. Кажется, это шанс прорваться к не отвердевшей в мифе, живой психологии явления.

— Где ваши кинематографические корни?

— В эпохе Возрождения.

Рисуется. А может, и нет? Ведь профессиональный художник и мыслит себя прежде всего в контексте живописной культуры, Работал художником-постановщиком на документальных фильмах Сокурова. Потом — искушение кинематографом и —*падение.*

— Мой приход в кино — самая большая трагедия всей моей жизни.

С тех пор как я занялся этим делом, я потерял покой и нормальную человеческую ориентацию.

— Но несмотря на это, вы работаете в кино и, кажется, не собираетесь бросать это занятие?

— Один раз свернувши в сторону, на прежнюю дорогу выйти невозможно. Поэтому я в некотором роде обречен. Буду продолжать, как это ни прискорбно.

Кинематограф Дебижева родился как некая ассоциативная экранная интерпретация песен, музыки, самого духа «Аквариума». Пристрастие было подчеркнуто уже тем, что в первом одночастевом фильме Дебижева «Жажда» (1988) все начиналось с титра на черном фоне: «Борис Гребенщиков. «Аквариум», а потом только следовало название картины. Скорее всего этот фильм был авторской композицией на темы нескольких песен Б. Г. Композицией световых тональных, фактурных, пластических сопоставлений.

Белое на белом — ощущение холодного, выцветшего света, отсвета, оторванность от матери и невозвратимость детства.

...И нет ни печали, ни зла,
Ни гордости, ни обиды,
Есть только северный ветер,
И он разбудит меня,
Там, где взойдет звезда Аделаида.

Провал: черное на черном — потерянность, одиночество, тюрьма. Промеренное шагами пространство камеры. Просчитанный людьми круг тюремного двора. Пластмассовые куклы выстроились в конвейерный ряд — черное зияние вместо глаз. Духовная пустыня стандартизированного множества. Желание воды как молитва.

Кто сказал, что мы не можем стать чище?
Кто сказал, что мы не можем стать чище?

Прорыв: в свет, в цвет. Камера плывет над безбрежным, желтым от колосьев лугом, а там, за горизонтом, за поворотом, еще чуть-чуть, еще вперед — и *вода*.

— Да, да понимаю. Духовной жаждою томимы, в пустыне жаркой мы все влачимся. Ну и на что же можно уповать?

— Как для человека — искусство, так для мира единственное спасение — Россия. Конечно, Россия должна, прежде всего, спастись сама, вылезти из этой могилы...

— За счет чего?

— За счет внутренней энергии и божественного провидения. Это внутри каждого из нас. Я не считаю, что люди, даже самые законченные совдепы, даже самый последний люмпен, я не считаю, что они потеряны. Конечно, они плодят себе подобных — это ужасно. Но божественное проведение — сильная вещь... Россия — единственное образование в мире, которое находится между Западом и Востоком и концентрирует в себе духовный опыт Востока и цивилизацию Запада.

— Кажется, Россия выбирает как новый спасительный маяк цивилизацию Запада...

— Ну, это совершенно ужасно. Весь неликвид и весь суррогат переносится в нашу страну. Но вместе с тем я понимаю, что без этого не обойтись. Вырастет плеяда спекулянтов из наших детей, и тот период, который переживало американское общество — и Чикаго, и войны мафии, и автоматная стрельба — переживем и мы. Но Россия — единственная страна, которая способна занять то собственно первое место, которое для нее зарезервировано и которое никто, кроме нее, не занял.

— Вы не боитесь обвинений, мягко скажем, в славянофильстве?

— Нет. Пусть обвиняют. Для меня это совершенно непреложный факт, так что будь я из Гватемалы, я бы так же это понимал.

Ну вот, приехали. Богоизбранность русского народа, русская идея, новое средневековье. Весь разворот сверху донизу. Где тут край, отграничивающий убеждения Сергея Дебижева — нашего человека из Гватемалы? И как его убеждения соотносятся с тем знаменитым бердяевским: «Мы должны сознавать, что русский мессионизм не должен быть претензией и самоутверждением, он должен быть лишь жертвенным горением духа».

Вслед за «Жаждой» появилась еще одна короткометражка «Ты успокой меня», в которой звуковой ряд составляют романсы А. Вертинского в исполнении Б. Г. и собственные его песни. В фильм властно вошла хроника. Именно она составляет здесь образную основу. Ничего не диктует, ничего не навязывает, но мощным самостоятельным потоком вовлекает в свободное ассоциативное движение и уже не подчинена музыке, а равна ей.

Слегка безумный, безумно наивный мир Франции и России как единое географическое пространство накануне 1-й мировой. Сутолока парижских бульваров. Загадочные женщины. Магическая привлекательность.

Я так мило выдумал,
Вас, моя простая,
Вас, моя волшебница
Недалеких стран.

Сменяется ритм. Все несется, движется. Мир сходит с ума, вовлеченный в безумие первой мировой войны.

В мире есть 7, и в мире есть 3.

Взрывы снарядов — и дьявольский круговорот «чертова колеса».

Есть люди, у которых капитан внутри.

Медсестры, раненые, солдаты и аттракционы — предел наивности человеческого рода.

Есть люди, у которых хризолитовые ноги.

Век цивилизации наступил. Все снялось с места — в войне ли, в безудержном веселии,— сдвинулось.

Есть люди, у которых между ног Брюс Ли.

В лихорадке буден людские множества поглощают одного, вернее, одну, ее, женщину.

Ты успокой меня, скажи, что это шутка,
Что ты по-старому, по-прежнему моя,
Не покидай меня, мне бесконечно жутко,
Мне так мучительно, так страшно без тебя.

Темный фон. Одинокий певец.

— Меня особенно интересует период первой мировой войны. Роковой выстрел в Сараево положил начало совершенно новому этапу развития человечества. Россия была в свое время усилиями Германии и Японии фактически выведена из мирового процесса. Из нормальной жизни было выдернуто основное зерно. Это то же самое, что лишить человека души, и он начинает жить только мозгом. Мозг постепенно привел к деградации капитализма, которая вылилась в компьютерную кампанию, в совершенно безумное отношение к человеку. Здесь можно сказать о колоссальном вреде традиционной науки, так как именно она изначально открыла этот исторический ход. Прогресс — это абсолютно ложная идея. Интеллигент XIV века намного выше интеллигента нынешнего по своим душевным качествам, по своему образованию, по способности понять вот эту тонкую ткань жизни, которая важнее и ценнее всего.

— Убийство животных, аттракционы — мотивы, которые повторяются в ваших фильмах с навязчивым постоянством. Почему? Вас здесь что-то пугает?

— Когда людям скучно, они вместо того, чтобы заглянуть в себя и понять истинные причины этой скуки, пытаются развлекаться: они убивают слонов, катаются на каруселях... Когда Бог хочет наказать человека, он отнимает у него разум. И этот разум был отнят у человека в конце XIX века, когда, собственно, и воцарилась лженаука. Человек перестал понимать, что может летать без крыльев и сдвигать горы одним взглядом.

Маленький человек — предмет особого внимания Дебижева. Именно он, обыкновенный, обыденный, многоликий, некий мещанин, потребитель, работяга, субъект, винтик исторического процесса, в то же время точка отсчета исторических катаклизмов, мерило качества нашего больного, порочного, небывалого века. Трудно забыть все эти лица... Вот цыганка, маленькая девчушка, случайно попавшая в кадр. Оператор снимал разрушение памятника Александру II и заодно снял ее, присевшую около отколотой уже руки и гадающую. О судьбе России? Или смачно чешущий бороду мужик, из тех, кто пришел разрушать мир насильем, из тех, кто готов к топору звать Русь. Эти и подобные этим кадры составили «Золотой сон» — лучшую картину Дебижева. Именно они, кадры «внефокусные», случайные, пойманные на периферии событий, вообще неизвестно как попавшие в поле зрения объектива, и способны, по мнению режиссера, передать атмосферу, воздух времени, передать настоящую *историю*.

«Золотой сон» — поток кадров и плазма звука, извлекаемого «Русско-абиссинским оркестром» Б. Г.

Спит человек, тяжело опущены веки, приоткрыт рот Позже этот кадр повторится снова в контексте игрового эпизода времен Великого Немого (дистанционный монтаж). Все тот же человек будет лежать на ступеньках дома, и какая-то женщина, отчаянно жестикулируя, будет изображать ужас над распластанным телом. И мы поймем, что приняли смерть за сон. Приняли смерть за сон.

А сон казался безмятежным. Мир предавался нехитрым развлечениям. Люди танцевали в шантанах, соревновались в красоте, силе, длине волос, полноте, уроды соревновались в уродстве.

Свежее благоухание только что наступившего века все более начинало походить на тление.

Карусель общего удовольствия все раскручивалась, несла, и заносила нашу планету, а с ней и Россию.

Человек с киноаппаратом накручивает ручку. Лица не видно. Некто. Летописец. Крути, Митька, крути.

В России царствует длительность. Неспешно проплывают лошади (рапид), неся грузные тела царских генералов. Сливаются в поцелуе, в объятии Николай II и Александра Федоровна. Любовь, люди. Хрустальное эстетство. Горькое ощущение безвозвратно потерянного. Или не бывшего

никогда. Идет, идет снег. Снег как кара, как постоянство русского сезона. Снег как сон. Митька, давай. А вот уже новые времена вовлекаются в наш круговорот. Крути, Митька, крути. Стереотип Октябрьской революции: кадры Эйзенштейна, Ромма — не перемонтированные, но подложенные под почти водевильную музыку, но поданные в стык с хроникой, режущей, как бритва.

Сдвинулась, снялась Россия. Спины, спины, спины. В черноту кадра уходят крестьяне. Против общего движения повернется только одна женщина, как Лотова жена, как Орфей, посмотреть назад. Нам в глаза. Останавливай, Митька, страшно. Но откуда, откуда такая пронзительность случайно брошенного взгляда?

— Общество и люди были государством нейтрализованы вообще, они были сведены до уровня ячеек — муж, жена, на заднем сиденье ребенок. Потребляют, работают, получают деньги, потребляют, работают. Как животные в обмен на пищу отдают собственное мясо, так человек в обмен на удовольствия, одним из которых является кино, отдает собственную душу. Так что кино находится в системе, которая способствует деградации человека.

— В «Золотом сне» наряду с хроникой использованы и кадры известных игровых картин: «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Ленин в Октябре» М. Ромма. Вы накладываете их на такой звук, который нивелирует заложенный в них пафос.

— На кинематографе, особенно на советском, лежит колоссальная вина. Большевики сделали ставку на кинематограф. А кинематограф навязал людям ту систему представлений, которую они, большевики, хотели им навязать. Я часто использую фрагменты советских фильмов, особенно 30-х годов, и пытаюсь эти фильмы, к которым люди привыкли и которым верили, рассмотреть как бы заново. Вообще, я считаю, необходимо взять весь золотой фонд советского кино, начиная с Эйзенштейна, и, не меняя изображение, вытянуть из него скрытый за декларациями смысл.

— Сокуров как-то признавался, что его любимый фильм «Стачка».

— Ну, Сокуров — человек, который сам в себе разобраться не может. Он занят воспроизводством собственного мифа и добился на этом пути очень больших результатов. Потом он прекрасно, как я думаю, понимает весь тот вред, который нанесли все эти картины, и он говорит, скорее, о режиссерском мастерстве. И «Стачка», и «Броненосец «Потемкин» — это гениальные картины с точки зрения режиссуры. Там такое наснято и такое тебе показано, что просто поражаешься. Но все дело в акцентах...

— Коль скоро мы заговорили о мастерстве, давайте чуть подробнее остановимся на связях кинематографа и вашей первой профессии — живописи. Еще в начале века, например, французские авангардисты придерживались той точки зрения, что кино начинается там, где кончается живопись, исчерпываются ее возможности. Близка ли вам эта точка зрения? И еще: вы часто используете те средства, которые принято относить к разряду формальных. Нередко их числят устаревшими, но у вас они несут смысловой и эмоциональный заряд. Монтажный сплав хроники, игрового кино, мультипликации, фотографии, «поток жизни» и чистейшие абстракции. Цвет монохром, черно-белые кадры и цветовые композиции (типа: золотое, сиреневое, красное). Как ищется общий знаменатель всему этому разнообразию, позволяющий соединить несоединимое в некое стилевое, эстетическое единство?

— Что касается вашего первого вопроса: да, точка зрения французского авангарда мне вполне близка. Что же касается формальных моментов, то они меня очень интересуют, но уже как художника, работающего в кино. При этом недостаток кинематографического образования придает мне решимости, безоглядности в эксперименте. Я пытаюсь рисовать на пленке, процарапывать пленку. Обыкновенное изображение меня совершенно не устраивает. Коль скоро я признаю, что кино к жизни не имеет никакого отношения, то я стараюсь делать как бы движущиеся картины. Меня вообще не особенно волнует кино, которое развивается по обычному принципу: начало, середина, конец,— когда рассказывается какая-то отдельно взятая история. Я предпочитаю рассказывать несколько историй сразу, и чтобы они связывались в голове воспринимающего. Кстати, если разобраться в жизни ведь тоже готовых историй нет. Это мы пытаемся все время найти какие-то единые закономерности, какой-то общий смысл, а жизнь в любой момент может вывернуть в совершенно неожиданное русло. Все зависит подчас от того, в какую сторону посмотрит человек.

— Следя на экране за тем, как вы выстраи-

ваете эмоциональную кардиограмму фильма, начинаешь думать, что главные качества режиссера — интуиция, нюх, чутье?

— Из этих трех для меня главное — интуиция. Есть режиссеры, которые очень четко знают и могут сформулировать, чего хотят. Мы были вместе с признанным мастером монтажного фильма Артуром Пелешяном на фестивале в Копенгагене, так вот он именно так работает.

— Еще классики кинотеории Деллюк, Эпштейн писали о фотогении, о необычном видении предмета на экране, об изменении его сущности. А как возникает художественность в хроникальном кадре? Эта аура, эта энергия изображения?

— Энергия возникает прямо на монтажном столе. В живописи энергия идет из души, через руку и пробивается на кончик кисти. В кино эту энергию приходится ловить на целлулоиде. А вообще это гипнотический транс с ярко выраженным эротическим оттенком. Я рассматриваю фильм как своего рода акт с целым рядом оргазмов, которые возникают в конце каждой части. Может быть, только я это вижу, но мне кажется, что любой вид искусства, в том числе и кино, обязательно связан с физиологией.

Киновед М. Ямпольский, написавший статью «Кино без кино», опубликованную в журнале «Искусство кино» (1988, № 6), справедливо подвел черту под целым периодом советского кинематографа — нравоучительного, безобразного, логоцентричного. Понятно, что это относилось не только к игровым фильмам. Да и сейчас подобные рассуждения звучат вполне актуально. Но не для Сергея Дебижева. У него реабилитирует себя чистое кино, кино для кино, где все смыслы растворены в звукозрительном синтезе.

В картинах Дебижева много музыки, но она неотделима от изображения. Музыка в «Золотом сне» — это музыка звуковых вибраций голоса, пение без слов. И если для Пелешяна, например, музыка — это монтажный ключ фильма, движение звуков диктует ритм и кратность монтажа, то в «Золотом сне» музыка как ключ мировоззренческий, как мироскольжение, как буддийский взгляд. Эта музыка порой легкомысленно водевильна, порой молитвенно возвышенна, порой ритуальна, как Харе Кришна.

Похоже, Дебижев все больше усложняет полифонический строй своих картин. В фильме «Красное на красном», который сделан совместно с англичанами, космическое пространство уже столь же значимо, сколь и мельчайшие частицы подводного царства, рассматриваемые под микроскопом, а искрящийся каблучок симпатичной брюнетки так же дьявольски привлекателен, как красный цветок атомного взрыва. Велик и исторический диапазон — от «золотого сна» начала века до недавних перестроечных катаклизмов. Но суетного присутствия политики в картинах Дебижева нет. Скорее, его фильмы — это взгляд на ноосферу XX века, который, по мнению Дебижева, не только не возвысил, а напротив, показал всю степень падения человечества. Частое появление в монтажных связках представителей племенной оседлости, еще и сейчас прикрывающих свои тела листьями,— как неучтенная цивилизацией альтернатива.

— Какие планы на ближайшее время?

— Сейчас у меня четыре основных проекта. Первый — картина «Аквариум». Она давно была задумана, и для меня это как обет. Кажется, пора уже ее сделать. Время уходит, одни умирают, другие уезжают, ситуация очень быстро меняется. «Аквариум» — явление очень серьезное, которое в кинематографе по-настоящему еще не отражено. Фильм задумывался как документальный, но постепенно перерос в практически игровую картину. Нечто вроде историй на темы песен Б. Г.[1].

Второй проект — получасовой фильм на американской и европейской хронике 40—50-х годов. Послевоенная эйфория — и до появления Элвиса Пресли, до рок-н-ролла. Картина будет называться «Двуликий Янус», так как рядом с этим праздником жизни готовился Манхэттенский проект и вызревали совершенно чудовищные идеи освоения космоса[2].

Третье, над чем я сейчас думаю и работаю,— «Тайна доктора Фаркуса» с Курехиным и Африкой. Это будет телевизионный антинаучный фильм. Вся моя ненависть к науке будет выражена со всей откровенностью.

Наконец, четвертый проект связан с поездкой в Париж, где я выиграл конкурс в Международном центре кинематографии (представлял «Золотой сон» и сценарий по

[1] Фильм уже готов. Это игровая картина «2 капитана 2» с Гребенщиковым и Курехиным в главных ролях.

[2] Эта картина тоже уже сделана.

Набокову). В результате получил большие деньги на съемку фильма по двум произведениям Набокова — «Solus Rex» и «Ultima Thule». В конце лета 92-го года запускаемся. Картина будет игровая.

Есть и еще один масштабный долговременный проект с Курехиным и Гребенщиковым. Пока непонятно, как это все будет называться. Но это будет некое психоделическое действо, грубо говоря, многосерийный фильм, совершенно бесконечный. Первая серия должна ввести в состояние шока, чтобы вывести население из шока коммунистического. Такой позитивный контршок. Мы предполагаем, что наша картина постепенно вообще вытеснит политику из жизни. Люди перестанут смотреть ТВ за исключением тех моментов, когда будут показывать наш фильм.

— А содержание? О чем ваш бесконечный фильм?

— Это будут совершенно невероятные, но вполне конкретные криминальные истории, которые раскроют деяния мирового зла в истории человечества. Действие будет начинаться с незапамятных времен: Египет, Сирия, ацтеки. Мы дадим, наконец, представление о том, как воздействовали черные силы на человечество. Египет это ведь не только Джосер и Тутанхамон (персонажи как раз положительные), но и отрицательный герой Карл Маркс, который прошелся по истории, превратившись в призрак. И до сих пор они бродят вместе со своим другом Энгельсом — как два «голубых» великана.

Мы вспомним практически все тайны, которые есть у человечества. И Тьмутараканский камень, и Китеж-град, и Атлантиду, и пришельцев, и «Титаник», и тайны пирамид, мумий — и прочее. Все наиболее важные моменты истории обязательно будут включены в наш фильм. Это будет бесконечный сериал, который будет демонстрироваться по всем программам одновременно.

— А это реально?

— Вполне. Договоренность уже есть. Под этот проект выделяются большие средства. Мы должны это сделать, потому что дальше так продолжаться не может...

Фильмы Дебижева можно было бы назвать ожившей живописью или визуальной музыкой. Семантика языка в лучших его работах не так важна, как энергия звучания. Кадры как клеточки с непроясненным смыслом обретают смысл только в контексте, в связи с другими кадрами. Но несмотря на то, что законы сцепления столь подвижны и гибки, каждый кадр всегда занимает свое и только свое определенное место.

Кадры спаяны между собой единой эмоцией. Они вовлечены в единый энергетический поток и, как фазы дыхания, природны. Если у Пелешяна монтажный ритм как пульсация обнаженного нерва доминирует и, организуя, подавляет материал, то у Дебижева главное — это поток, внешне не структурированное экранное движение.

...Но как все-таки быть с проектом века, что задумали Гребенщиков, Курехин и Дебижев? Мы тут еще ничего не подозреваем, а новые пастыри уже готовы начать мозговую атаку, призванную окончательно очистить сознание и душу богоизбранного русского народа. С одной стороны, очень хочется доверить свои насквозь совдеповские мозги бесспорно талантливым людям. С другой стороны, вновь ощущать себя подопытными кроликами уже как-то и несолидно даже. Но машина, что называется, запущена, шестеренки крутятся...

Новый миф не расскажешь старыми словами. Я это прекрасно понимаю. Но что поделаешь, почему-то боюсь глобальных мистификаций.

Федор Степун

Кино и театр

Все познается в сравнении. За этим изречением скрывается глубокая истина. Познавать — действительно значит сравнивать. Ведь и Бог только потому непостижим, что Он ни с чем не сравним. Этими соображениями оправдывается и моя попытка уразумения сущности нового фильмового искусства путем его сравнения с древним искусством театра. Как будто бы простая задача. Однако она таит в себе большие трудности. Дело в том, что театр уже давно живет изменой своей сущности, а фильм лишь нащупывает свой подлинный образ. Сопоставлять потому приходится уже исчезнувшее искусство с только еще нарождающимся.

Религиозные корни театра

Корни театра уходят, как известно, в религиозные обряды примитивных народов. Засуха, прогневали богов; надо смягчить их сердца, вымолить прощение. Назначается день богослужения. С утра собираются толпы, звучит музыка. Неожиданно появляется человек в белом, с маскою на лице, жрец и актер одновременно. Начинается танец. Иступление жреца передается толпе верующих. На горизонте собираются тучи, небо темнеет. Боги простили,— благодатью нисходит на землю дождь.

Это, конечно, еще не театр: отсутствуют слово и действие. Но все же в описанной церемонии налицо все элементы античной трагедии: религиозный миф, живущая верою в него религиозная община, убежденный в своем жреческом призвании актер и, главное — верховная тема трагедии, тема искупления человеком своей вины перед Богом.

Знаменитый русский ученый Ф. Зелинский в высокохудожественных предисловиях к своим мастерским, хотя как ритмически, так и филологически, весьма свободным переводам Софокла с большой убедительностью вскрыл не только религиозную, но, можно сказать, и храмовую природу античного театра. Играли трагедии Эсхила и Софокла вблизи алтаря, причем как актеры, так и зрители были убеждены в присутствии среди них карающего и милующего Бога.

Хотя в античном театре таились существеннейшие предвосхищения христианской антропологии (учение о грехопадении и вера в воскресение), средневековая церковь не осилила высокого трагического искусства, а ограничилась мистериями, представлявшими собою, в конце концов, лишь иллюстрации и толкования библейских текстов. Возможность христианской трагедии можно, однако, считать доказанной, о чем писали Вячеслав Иванов в своей книге о Достоевском, а также крупнейший немецкий филолог Рейнгарт в своей известной работе о Софокле.

Первою формою отхода от мифически-религиозного античного театра надо считать метафизически-героический театр Шекспира, французских лжеклассиков и великих немцев — Шиллера, Клейста, Хеббеля, Блюхера и др. К метафизически-героическому театру с некоторыми оговорками относится и русская трагедия во главе с «Годуновым» Пушкина и трилогией Алексея Толстого.

Нет спора, что ни Шекспира, религиозность которого так чтил кардинал Ньюман, ни Расина, воспитанника Порт-Руаяля, ни немецких классиков, ни, тем более, Пушкина и А. К. Толстого нельзя считать безрелигиозными людьми. Тем не менее, читая и смотря их, нельзя не чувствовать, что все они дети выпадшей из христианского мира эпохи; их гениальные творения оправдывают убеждения Шеллинга, что гуманизм разрушил на Западе христианский миф и тем подорвал основу христианского искусства. В отличие от античного театра метафизически-героический театр нового времени держится не общенародным религиозным мифом, а метафизическими убеждениями своих авторов. Его корень не в отношении человека к Богу, а в отношении творческой личности

героя к своей идее. По сравнению с мифическим театром он глубоко индивидуалистичен. Его темой потому и является оторванность героя от окружающей его среды.

Дальнейшую стадию отклонения театра от своей религиозной природы представляет собою современный театр, порожденный просвещенской антропологией 18-го века, которой человек представляется исключительно посюсторонним существом. Современный театр объясняет все поступки героя наследственностью, средой и местом, которое он, в связи с этими факторами, был принужден занять в жизни. Ни Бога, ни Судьбы, ни вообще каких бы то ни было потусторонних трансцендентных реальностей просвещенская антропология не знает и не признает. Всякое действие человека, вплоть до преступления, она объявляет результатом пересечения энного ряда причинно-следственных цепей. При таком подходе к человеческой судьбе, естественно, исчезает не только нравственная ответственность героя за свои поступки, но и само понятие судьбы. Сын убивает мать, в последнем счете, с такою же необходимостью, с какою молния расщепляет старый дуб, у которого судьбы нет.

Сменою религиозно-мифического сознания метафизическим и далее метафизического науковерческим объясняется, конечно, и то, что начиная с середины XIX века из всей западноевропейской литературы исчезает трагедия. Несколько авторов-эпигонов пытались, правда, подняться до трагических высот, но ничего подлинно значительного их попытки не дали. Художественный успех стяжали и более или менее широкое влияние на развитие театра оказали исключительно психологи и социологи, умные и тонкие исследователи неустанно меняющейся социальной жизни и слагающихся в ней новых отношений между новыми людьми. Написанные этими авторами для театра вещи по своему внутреннему стилю и духу никак не трагедии и даже не драмы в подлинном смысле слова. Это попросту зрелище (Schauspiele), зачастую диалогизированные рассказы, психологические этюды и даже короткие романы. К таким зрелищам относится почти все написанное для театра Оскаром Уайльдом, Ибсеном, Стриндбергом, Гамсуном, молодым Гауптманом, Чеховым, Горьким и многими другими. Наибольший успех выпал, как известно, на долю горьковского «Дна», которое в продолжение двух лет шло в берлинском театре Рейнгардта каждый четвертый день.

Параллельно с изменением репертуара, естественно, менялись как психология актера, так и техника его игры. Литургические возгласы героя, как и вещания хора не перешли в метафизически-героический театр. Тем не менее актеры этого театра еще чувствовали себя не зарисовщиками, не фотографами жизни, но судьями ее. В их порой гневном пафосе чувствовались отзвуки гласа Божия. В своем Несчастливцеве Островский комедийно зарисовал тип такого актера. Московский Дом Щепкина дольше других европейских и русских театров сохранял традицию «Несчастливцевых». Когда молодая М. Н. Ермолова произносила знаменитый монолог в «Овечьем источнике» Лопе де Вега, она, сама того не зная, требовала полного раскрепощения русской общественной жизни. Недаром старые театралы чтили ее как св. Татьяну второго Московского университета, каковым почитался Малый театр. Роль Московского Художественного театра в истории русского сценического искусства определилась прежде всего отрицанием метафизически-героического пафоса в стиле актерской игры. Дух пророчества был Станиславским изгнан со сцены. Пушкинский завет пророку, а потому и актеру в древнем смысле слова: «Глаголом жги сердца людей» — был сдан в архив. Онтология слова была заменена психологией бессловесной паузы. Настроение поставлено выше откровения. Излюбленное эпохой настроение «несказанности», как говорили символисты, привело на сцену сумерки, музыку и трепет догорающей папиросы в нервной руке.

Так, изумительный по совершенству актерской игры и по режиссерскому мастерству театр, следуя, что интересно отметить, по путям Мейнингенцев и Венского Бург-Театра, убил подлинную природу театра.

> Что делать вам в театре полуслова
> И полумаск, герои и цари?
> И для меня явленье Озерова —
> Последний луч трагической зари.
> (Мандельштам)

Камерный театр Таирова восстал, как на метафизику Малого, так и на психологию Художественного. Выработанный им тип актера был уже переходом от старого театрального лицедея к обезличенному фильмовому изобразителю, о чем речь еще впереди.

В чем сущность нового искусства фильма?

Научно-техническая основа фильма

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить когда и в какой общекультурной

обстановке появился на свет Божий фильм. На первый вопрос историки фильма дают весьма расходящиеся ответы. Грегор[1] пишет: «Фильм так же стар, как само человечество», а Бела Балаш[2] считает, что фильму не больше 30—40 лет от роду. Такое расхождение во взглядах специалистов объясняется разным пониманием сущности фильмового искусства. Парадоксальное на первый взгляд мнение Грегора объясняется тем, что он историю фильма сливает с историей попыток художественного изображения непрерывных движений. Таковые попытки действительно очень стары. В древнеегипетских гробницах за 1400 лет до Рождества Христова были найдены изображения постепенно все ниже и ниже наклоняющихся жниц. При быстром просмотре этих изображений как будто бы получалась картина жатвы. В Александрии во втором веке до Рождества Христова уже были изобретены довольно сложные, но, конечно, еще очень несовершенные приборы для непрерывного показа моментальных зарисовок. Работа над усовершенствованием таких аппаратов не прерывалась до изобретения киноленты братьев Люмьер в 1895 году. Этим запатентованным изобретением было положено начало современному кинематографу.

Если Бела Балаш, не отрицая этих бесспорных фактов, все же настаивает на том, что фильму никак не больше 50 лет, то, конечно, лишь потому, что живет не послушным отображением действительности, а творческим преображением ее, т. е. не фотографией, а тем, что на профессиональном языке зовется «монтажом». При таком понимании фильма ему действительно нельзя дать более 50 лет. Чем же, однако, жило человечество на рубеже 19-го и 20-го веков? Какими духовными верованиями, какой социальной и экономической структурой определялось лицо этого рубежа?

Ответ на этот вопрос не труден. К концу 19-го века в Европе завершается отход всех областей культуры от некогда живого в ней христианско-церковного центра. Верховною ценностью эпохи становится точная наука и основанная на ней техника. Вера в науку приобретает иногда черты страстного науковерия. В начале 20-го века немецкая социал-демократия считала своей «церковью» «союз монистов» («Monistenbund»), а своей библией — «Мировые загадки» Геккеля. Дальнейшими характерными чертами эпохи рубежа были мощный расцвет капитализма и нарастание масс. Не учитывая всего этого, невозможно определить сущность фильмового искусства.

Новое явление культуры всегда появляется в обличии старых образов. Как первые автомобили были по внешности похожи на коляски, так и первые фильмы представляли собою фотографические снимки более или менее забавных жизненных сценок, а впоследствии заснятые театральные представления. Такие сфотографированные спектакли, к сожалению, и поныне показываются во всех кинематографах и имеют прочный успех у широкой публики. Их притягательная сила заключается в ансамбле известных актерских имен, в легкой, насквозь проэротизированной комедийной фабуле, в пошловатом, но интригующем диалоге и в шикарной обстановочности.

Бесшумно подкрадывающиеся к подъездам отелей или замков автомобили; бальные залы и океанские пляжи, декольте и фраки, пижамы и купальные костюмы; пучеглазые румыны, шмыгающие среди кофейных столиков и завораживающие своими скрипками сердца соблазнительных прелестниц и демонических преступниц, а в следующей сцене крупные глицериновые слезы из-под стрельчатых ресниц покинутых жен и обманутых девиц. Все это в бесчисленных вариантах ежевечерне показывается в тысячах кинотеатров и безотказно потребляется публикой.

Не надо говорить, что подобные фильмы к фильмовому искусству ни малейшего отношения не имеют, и не столько в связи со своею духовною убогостью и социально-нравственною вредностью, сколько ввиду игнорирования ими всех специфически-фильмовых форм художественного творчества.

Актер принадлежит не фильму, а театру; театру же принадлежат как занимательная комедийная фабула, так и живой диалог между действующими лицами. Не характерна для фильма, наконец, и фотография, во-первых, потому, что фильм может обходиться без нее, а во-вторых, потому, что ею пользуются отнюдь не только фильм, но также наука и жизнь. Монтажом же, как специфически фильмовым средством, фильмы описанного мною типа почти что не пользуются.

От этих антихудожественных фильмов выгодно отличаются те, что, еще не представляя собою полноценного фильмового искусства, все же являют черты некоторой своеобразной фильмовой художественности. Для них характерно, что они интересуются не только человеком в комнате, но и всем миром в поднебесье. Можно, пожалуй, ска-

[1] Gregor Joseph. Das Zeitalter des Films. 1932.
[2] Balasz Bela. Der sichtbare Mensch. 1923, «Der Geist des Films». 1930.

зать, что они не антропологичны, как театр, но космологичны, как пейзажная живопись, как музыка. Они пользуются камерой не только как воспроизводящим действительность фотографическим аппаратом, но и как преображением ее. Ново в них по сравнению с театром и отношение к актеру. Симптоматично, что режиссеры тех художественных фильмов, о которых идет речь, охотно пополняют труппы своих исполнителей рядовыми обывателями (итальянский веризм), детьми, животными, а также деревьями, облаками, ветрами, лестницами, газовыми фонарями и т. д. В довольно старом фильме «Конгресс танцует» ритмам вальса отдаются не только люди, но и озера, лебеди на волнах и прибрежные деревья. Такое на театре совершенно невозможное расширение актерской семьи неизбежно влечет за собою умаление игры актера-профессионала: играя с недоступною для актера простотой и естественностью, дети, животные и березы неизбежно обличают малейшую фальшь в актерской игре. Им это нетрудно, так как в отличие от взращенного театром актера они вообще не играют, а просто живут перед камерой своею обыкновенной жизнью. Эти размышления и наблюдения отнюдь не принижают великого актерского искусства как такового, а лишь ставят под вопрос стилистическую цельность, а потому и художественную ценность фильмов, в которых не чувствуется общего знаменателя между творческой игрой актера и простым бытием спускающейся по черной лестнице кошки или призовой лошади, собирающей по деревням бидоны с молоком.

К этим соображениям прибавляется еще одно, весьма существенное. В театре главную роль спокон веков играло слово. В слове актер раскрывал как свою собственную душевную глубину, так и глубины исполняемых им лиц. Но слову в фильме тесно, фильм живет не словом, а зрительным образом, картиной. Не будет преувеличением сказать, что фильм тем совершеннее, чем сильнее в нем чувствуется Великий Немой и чем меньше он требует синхронизации. «Игра» немых животных, городов, пейзажей потому и кажется нам столь правдивой и выразительной, что она соответствует верховному закону фильмового искусства: господству образа над словом. Широкая публика всего этого не замечает, но, конечно, лишь потому, что она еще не чувствует своеобразной художественной души фильма.

Верность моих размышлений подтверждается, наконец, и тем, что в отличие от антихудожественного фильма — художественный редко перерабатывает в постановочные сценарии драматические произведения сцены, а заимствует свои сюжеты, главным образом, у эпической литературы, что было бы нетрудно доказать статистикой сюжетов и авторов наиболее значительных художественных фильмов. Но к этой работе не стоит прибегать, так как само собою разумеется, что проза повествовательная, рисующая *картины* природы и человеческой жизни, ближе фотокамере и экрану, чем драматический диалог.

Лишь в качестве иллюстрации того типа фильмового искусства, которое я называю художественным, опишу сравнительно недавно показанный Офюльсом прелестный, хотя и не из ряда вон выходящий фильм, в основу которого легли три рассказа Мопассана. Остановлюсь на средней части фильма, озаглавленной «Удовольствие». Маленький приморский городок. Обветшалые домики, узкие улочки. В одном доме под старыми деревьями спущенные жалюзи. А внизу к подъезду сбегаются почтенные буржуа. Но на двери надпись: «Закрыто по случаю первого причастия». Надпись вызывает волнение и возмущение: как же можно закрывать заведение в субботу, в свободный, а потому и самый грехоудобный вечер.

Поезд. Девушки сидят в купе и рассказывают случайному спутнику о том, как их любят мужья и какие они дарят им подарки. Они счастливы, едут на первое причастие племянницы мадам Телье, их добрейшей хозяйки.

Свисток. Станция. Приезжих радушно встречает родственник мадам Телье. Смеясь и толкаясь, они весело рассаживаются в экипаже, запряженном сытой, белой лошадкой. Быстро бегут поля, пригорки, мосты, деревья. Вот и деревня: родная деревня «сладостной» Франции. На следующее утро разодетые девицы собираются в церковь. Перед ними попарно шествуют в белых платьицах и темных костюмчиках девочки и мальчики. Раздаются мощные давно не слышанные звуки органа; эти звуки с неожиданной силой трогают душу падших существ. А впрочем — какие они падшие? Ремесло как ремесло. Работают честно, копят крепко, никакой радости от продажной любви не испытывают и греха в продаже не чувствуют. Так им думается, а все же грустно. Они горько плачут, а за ними и вся церковь.

После церкви пьют кофе в саду, под деревьями. Как хорошо, как вольно дышится. Но солнце садится, надо спешить домой. Опять высокий экипаж, опять веселая белая лошадка. Веером вращаются вокруг девиц вечереющие поля. Все по-старому, только в

душе возницы, родственника мадам Телье, проснулась нежная любовь к девушкам. Свисток. Поезд трогается, а он все стоит и машет шляпой. Из окон поезда ему приветливо улыбаются грешницы, в руках у каждой по большому букету цветов.

Поздно вечером в заведении бал. Сквозь спущенные жалюзи видны веселые, отдохнувшие девушки в жадных объятиях почтенных буржуа и солидных отцов семейств.

«Удовольствие» — совсем не театр, но и гораздо больше, чем талантливая иллюстрация рассказа, каковою, например, является «Дневник сельского священника» Робера Брессона — фильм, сделанный по роману Бернаноса. «Удовольствие» — это уже путь к подлинному фильмовому искусству. В центре не переживания отдельного человека, требующие для своего выявления глубоких слов, а картины жизни некоего определенного социального коллектива, нарисованные легкой, но не поверхностной рукой. В фильме много прикровенного социологического анализа, и в этом его заслуга, но он дан не в словах, а в образах. Потому он и не требует синхронизации. Природа, чуждая театру, играет в «Удовольствии» очень существенную роль. Не только на ее фоне, но и в ее недрах борются друг с другом грех и церковь. Мимоходом отмечено, что грех ближе церкви, чем фарисейская праведность. Все это отвлеченной мысли, быть может, и не ясно, но взору, знакомому с азбукою образов, «Удовольствие» дает очень много. Играют хорошие актрисы, но можно было бы обойтись и без них.

Выше было сказано, что художественный, в моем понимании, фильм еще не представляет собою полноценного своезаконного фильмового искусства, так как он с недостаточной полнотою и глубиною раскрывает миропредставление положительных наук.

Характернейшею чертой этого миросозерцания является то, что *мыслимый* наукою мир в принципе недоступен *созерцанию*. Один из самых видных гносеологов, проф. Риккерт, парадоксально, но точно формулировал этот факт в словах: «Научное познание мира делает мир неузнаваемым для нас». Дело не только в том, что никто никогда не видал атомов, молекул, электронов, азотонов и т. д. и т. д., но и в том, что несмотря на нашу твердую, научно обоснованную уверенность, что не солнце (по Птолемею) вертится вокруг земли, но земля (по Копернику) вокруг солнца, мы, стоя на вечерней заре, и поныне видим не коперниковский, а птолемеевский закат: земля недвижима под нашими ногами, а солнце движется на запад и падает за горизонт. Все мы так же знаем, что земля шар и что наши южноамериканские корреспонденты не стоят рядом с нами на земле, подняв голову в небо, а, собственно говоря, висят на ней, головой вниз. Но когда мы думаем о них, мы не видим их наподобие нашего отражения в воде, а как соседей на все той же для всех одинаково плоской земле. Живи мы не нашим миро*созерцанием*, а миро*познанием*, мы, может быть, уже давно сошли бы с ума или по меньшей мере пришли бы в отчаянье. Если бы, например, Ромео, вызывающий своей игрой на лютне очаровательную Юлию на балкон, внезапно осознал бы, чем любовь представляется биологам, физиологам, анатомам, специалистам по гормонам и психоаналитикам, то ему, конечно, ничего не оставалось бы, как разбить свою лютню о ближайшее дерево и, мгновенно превратившись из Ромео в Гамлета, посоветовать Юлии заточиться в монастырь.

Лишь исходя из таких размышлений, можем мы приблизиться к художественной тайне фильма, заключающейся в ему одному доступной возможности живого показа недоступного человеческому глазу мира. Благодаря своей связи с наукой и техникой фильм с легкостью может показать, как постепенно распускается бутон цветка и как цветочный сок течет сквозь хоботок пчелы. Ему нетрудно изобразить нам вращающуюся вокруг солнца землю и показать читающего полученное письмо из Парижа южноамериканца вниз головою. Нетрудно все это потому, что в отличие от нашего глаза фотокамера не обязана видеть и мыслить мир в привычных нам формах времени и пространства. В ее распоряжении неисчислимое множество как пространственных, так и временных масштабов. Вопреки всем законам перспективы ей легко показать, как вырастают удаляющиеся от нас люди и как лошади, на которых сидят мечтающие о прошлом романтики, бешено мчатся хвостом вперед (Рене Клер — «Ночные красавицы»). Нетрудно ей, наконец, разложить человека, как часовой механизм, на составные части и добиться неожиданно художественного успеха показом спускающихся с лестницы солдатских сапог («Броненосец «Потемкин» — Эйзенштейн). Такая же свобода в обращении царствует в фильме и в отношении ко времени: быстрый прыжок оленя может быть дан в темпах проплывающего сквозь камыши снулого карася и обратно. Если ко всему этому прибавить уже почти не замечаемую нами, ибо часто применяемую технику «наплыва» друг на друга человеческих лиц, как и иных образов

мира, и, наконец, возможность сновидческого удвоения, утроения и даже удесятерения человеческих тел (Орсон Уэллс — «Гражданин Кейн»), то можно будет, пожалуй, согласиться с мыслью Сартра, что человек, если не по бытию, то по своей сущности является не Божьим твореньем, а своей собственной импровизацией. Сознающему себя Божьим созданием человеку вряд ли было бы возможно так самовольно перекраивать мир, как того требует прометеевская метафизика подлинно художественного фильма. Лишь при таком углубленном понимании искусства фильма он становится глубочайшим символом нашей эпохи, а потому и антиподом укорененного в религии античного и христианского театра.

Само собою разумеется, что защищаемый мною образ фильмового искусства (условно и приблизительно его можно назвать — сюрреалистическим) не совместим с началами натурализма и психологизма. Прометеевское преображение мира требует его освобождения от тяжеловесной трехмерности, от красочной насыщенности, от грузности, косности и всякого иного рабствования земле и законам тяготения. Мир технократической фантазии требует обмена всех корней на крылья. Ибо фильм — это полет картины и образов.

Все это старые мысли. Все это хорошо понимали наиболее значительные пионеры кинематографического искусства, о чем весьма интересно повествует Рене Клер в своей книге «Réflexion Faite». Уже в 20-х годах он приветствовал фильм, в котором «власть земного притяжения» была бы заменена «чувством музыкальной свободы». В тон знаменитому французскому режиссеру звучат и полные негодования слова Кокто: «Наш фильм в тупике; с самого начала распространилось недоразумение, что будут снимать театральные представления. Со временем фильм действительно стал все больше превращаться в заснятый театр. Еще несколько успехов в этом направлении, и кинематографическое искусство погибнет: сначала пластика, потом краска и, наконец, звук. Эти изобретения доведут фильм до той же ничтожности, что тяготеет над нашим театром».

Еще определеннее звучат слова Фернана Леже: «Я жду в будущем фильм, осуществляемый собственными средствами; до тех пор, пока решающую роль в нем будут играть литература, театр и актер, он ничего не будет стоить».

Аналогичные мнения мы встречаем у Валери и Белы Балаша. Интересно, что все они дружно свидетельствуют о том, что за несколько лет до появления говорящего фильма никто из передовых теоретиков и режиссеров не сожалел о немоте экрана и не мечтал о говорящей фотографии. Это эстетически весьма проблематичное изобретение навязала фильму победоносная техника, которой мы все поклоняемся и, вероятно, и впредь будем поклоняться. Повернуть и это колесо истории, конечно, уже невозможно. Возможно лишь более осторожное сращение технических изобретений с требованиями фильмового искусства, чем оно сейчас практикуется.

Дабы с некоторой наглядностью противопоставить еще не оторвавшийся от театра фильм от самостоятельного фильмового искусства, попытаюсь показать, как одну и ту же тему (возьмем близкую нам тему русской революции) разработал бы работающий главным образом в театре режиссер А и как чувствующий своеобразную метафизику и стилистику фильмового искусства — режиссер Б.

В основу своей работы режиссер А положил бы, надо думать, или заимствованный из литературы, или специально для него написанный «съемочный сценарий» с рядом выигрышных ролей, эффектных диалогов, жанровых картин и пейзажей. Так как консервативный режиссер вряд ли стал бы крутить революцию, то в качестве главных действующих лиц в этот сценарий были бы, вероятно, включены: министр внутренних дел, владеющий черноземным имением в 150 тысяч десятин и дачей в Крыму; стоящий во главе карательной экспедиции полковник, женатый на сбежавшей из монастыря опереточной певице; тайно сочувствующий народу тюремный смотритель с лицом св. Николая Угодника, идейный рабочий, интеллигент-марксист, смотрящий на мир не глазами, а честными пролетарскими точками зрения. Не думаю, что набросанный мною съемочный сценарий было бы правильным считать злостною карикатурой на содержание большинства фильмов и прежде всего фильмов социально-политического содержания. Почти все они живут обобщениями, упрощениями, плакатностью сюжетной трактовки. В этом есть своя закономерность. Фильм не создан для углубленного понимания и справедливого анализа человеческих душ. Это дело великого искусства слова, т. е. театра. Нравственно неприемлемым агитационным плакатом фильм кажется лишь при натуралистически-психологической режиссуре, при использовании же подлинно фильмовых форм творчества плакатное упрощение превращает ложь в стиль, в чем будет легко убедиться, если

перейти из ателье режиссера А в ателье режиссера Б и спросить его, в каких формах он представляет себе раскрытие темы русской революции. Думаю, он набросал бы следующий план: в высоких хоромах, за длинным столом, покрытым зеленым сукном, сидят 20 членов Верховного государственного совета. По доносящимся до зрителей отрывкам речи, по отдельным взволнованным возгласам чувствуется, что государственные мужи растерялись, потеряли, что называется, голову. По зеленому сукну нервно бегают и барабанят пальцы сморщенных, холеных, старческих рук. Фрачные крахмалы украшены широкими муаровыми лентами, военные мундиры сплошь завешаны орденами — звезды и мечи. Голов, конечно, ни у кого нет: ведь правительство потеряло голову. Все слова и возгласы раздаются изнутри офраченных и затянутых в мундиры грудей. Груди звучат, как радиоаппараты. Вот одна из грудей в генеральском мундире начинает все сильнее дышать, все выше вздыматься. При словах «как крепкие верой сыны нашей родины и верные слуги Государя Императора», в ней, как в стене, распахиваются и мгновенно расширяются ворота. Из них с широко льющейся лихой солдатской песней выезжает взвод кирасиров Ее Величества. Руки на зеленом столе сжимаются в кулаки, кулаки подымаются кверху; в грудных граммофонах раздается громовое «ура», переходящее в гимн.

Следующая картина: фабрика. Медленно вращаются громадные маховые колеса, повсюду быстро снуют десятки разнокалиберных поршней, текут, бегут приводные ремни. В стороне от проходящей сквозь три этажа машины стоят несколько степенных рабочих.

Страшный хаос звуков. Шум, стук, свист, звон, скрежет. Но вот они начинают постепенно организовываться в своеобразную машинно-механическую индустриальную музыку. После оркестровой подготовки те же машины резкими стальными голосами запевают «Интернационал». Рабочие все еще боязливо молчат. Наконец широко распахиваются двери машинного зала, в них густой черной толпой шумно вливаются революционные массы. Один из вождей быстро взбегает по узкой металлической лестнице на площадку вверху у парового котла и произносит горячую, революционную речь. Говорит он не своим голосом. Его голос звучит, как многоголосый унисонный хор. Выкрикивает он не свои мысли и страсти, а мысли и страсти многомиллионной пролетарской массы. Его слова зажигают не только сердца, но и камни. Во вдруг распахнувшиеся окна врывается пламя горящих на невской набережной дворцов. Стены фабрики мгновенно рушатся. Машинный стук и пение «Интернационала» заполняют со все нарастающей силой не только фабричное здание, фабричный двор, весь Петербург, а и весь Космос. Видно, как красно-желтые языки революционного пламени взвиваются в небесный свод и покрывают его революционными лозунгами: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Кто не работает, тот не ест». Звезды блекнут и тухнут.

Это, конечно, не инсценировочный сценарий, а только намек на тот стиль, в котором его надо было бы написать, чтобы получился действительно фильм, а не более или менее удачное заснятие театра.

Стиль этот не мною выдуман. Элементы его можно найти как в агитационных постановках Эйзенштейна, так и в нигилистическом экзистенциализме Жана Кокто. Очень интересным осуществлением того же подлинно фильмового стиля я считаю недостаточно оцененную работу Койтнера «Der Apfel ist ab», а также совершенно очаровательный фильм Де Сика «Чудо в Милане». Это только несколько примеров, наудачу выхваченных из фильмовой продукции новейшего времени. Я начал свои размышления о театре и фильме с установления того факта, что подлинный театр уже давно отошел в прошлое, а фильм только еще нащупывает свой стилистически-самозаконный образ. Хорошие фильмы все еще ласточки, не делающие весны. Причины этого явления налицо. Очерченное мною миросозерцание кинематографа как в его метафизическом, так и в его стилистическом аспекте мало доступно массам; производство же фильма стоит так баснословно дорого, что собрать нужные деньги с «элиты» невозможно. Отсюда и получается заколдованный круг. Окупить фильм могут только массы, но фильм, нравящийся массам, не может быть подлинно художественным фильмом.

В таком положении находится, впрочем, не только фильмовая продукция, но в сущности вся европейско-американская цивилизация. Технический процесс давно обогнал религиозное, нравственное и эстетическое развитие человека; только этим и объясняется, что в результате гениальных работ современных физиков мы дрожим перед атомными и водородными бомбами, а магией фильмовой технократии пользуемся, как средством ослабления нравственных и социальных устоев общества. Все это происходит, говоря словами Антона Чехова, оттого, «что человека-

то и забыли». Реалистом Чеховым было сказано много подлинно знаменательных и даже символических слов.

Театральный лицедей и фильмовой комедиант

До чего наше время забыло человека, быть может, ни в чем не сказывается с такою очевидностью, как в глубокой уверенности рядового посетителя кинематографа, что он как в театре, так и в фильме встречается с актером, сливается с ним во всех его переживаниях, в горестях и радостях. Как-то даже странно, что почти никто не чувствует, что как раз в этом пункте между театром и кинематографом разверзается непроходимая бездна. Театр — это на самом деле живой диалог чувств между актером и зрителем, между сценическим ансамблем и ансамблем зрительного зала. В фильме же актер со зрителем никогда не встречаются. Во время съемки, происходящей, к слову сказать, в условиях, почти исключающих всякое духовное сосредоточение, зрителя в ателье нет. Во время же сеанса перед зрителями играет не актер, а его фотография, которая играть не может, так как она не дух, а вещь. Ясно, что и вещи свидетельствуют о породившем их духе. Но опосредствованное свидетельство о духе и непосредственная эманация его — весьма различные вещи. Если бы это было не так, то человек мог бы быть женатым на фотографии любимой женщины. Это отнюдь не каламбур, а хотя и краткое, но весьма точное определение разницы между театром и фильмом. Играющий на сцене актер существенно зависит от чуткости, но и требовательности зрительного зала. Зал может повысить, но также и снизить его игру. Театр — это встреча дарящих и восприимчивых сердец. Место встречи — рампа. Фильм этой встречи не знает. Фильм это театр с мертвой рампой. Из этого следует, что фильм требует актера совершенно иного типа, чем театр. Тот «актер переживания», над практическим воспитанием и теоретическим постижением которого так долго работал Станиславский, фильму чужд. Стилистика фильма требует не лицедея, в смысле актера деющего, творящего лицо — личность, а скорее комедианта, представляющегося перед публикой кем-либо, разыгрывающего какую-нибудь забавную ситуацию. Для актера первого типа характерно, что, играя, он живет, то есть переживает — как свои собственные — переживания исполняемых им лиц, а для актера второго типа, что он только тем и живет, что играет, представляет, т. е. ставит перед публикой некий образ, с которым сам отнюдь не отождествляется. Такого актера, полемизируя со Станиславским, защищал, как известно, А. Я. Таиров. Он упорно настаивал на том, что для актера-комедианта чувство воплощаемых им лиц все равно что разноцветные шары для жонглера. Жонглировать этими шарами актер должен уметь, но эмоционально отождествляться с ними, т. е. мрачнеть, когда подбрасывает черный шар, и светлеть, ловя розовый,— полная бессмыслица. Спорить о том, каким должен быть актер,— совершенно праздное занятие, ибо ясно, что нужны оба типа актера: актер переживания, старинный лицедей — для театра, актер-комедиант, актер конферансье — для фильма.

Главное, что отличает актеров обоих типов друг от друга, это отношение к слову. Актер переживания живет словом. Даже когда он молчит на сцене, он внутренне медитирует над непроизносимым им словом. В основе его творчества лежит вера в то, что «В начале бе Слово... и Слово бе Бог».

В фильме, как уже было указано, царствует не слово, а зрительный образ. Фильм, в котором Гамлет без сокращения произносил бы все свои монологи, был бы не фильмом, а стилистически непереносимым заснятым театром. Несущественность слова для фильма косвенно подтверждается тем, что нас не оскорбляет, когда выразительные лица раскрывают свои чувства в бесконечно убогих словах. Мы как-то пропускаем мимо ушей фильмовые тексты, понимаем, что их назначение в объяснении сценической ситуации, а не в раскрытии душ. В стилистически совершенном фильме вложенные в уста действующих лиц слова должны были бы содержать немного больше того, что содержат обыкновенно пояснительные надписи. Все же существенное содержание должно было бы раскрываться в образах.

До чего фильмовая манера мыслить вошла в нашу культуру, видно из того, что за последние 20 лет появилось много пьес, которые надо было бы переработать в постановочные сценарии, чтобы оправдать технику их построения. Для примера возьму обошедшую многие европейские сцены пьесу «Брак господина Миссисипи» швейцарца Дюрренматта. На сцену вбегает одетый в кожаный френч человек, преследуемый тремя полицейскими в черных мундирах. Человек становится лицом к стене. Раздаются три выстрела. Попадание неизбежное. Но вот расстрелянный подходит к рампе и

заявляет: «Собственно говоря, мой расстрел должен был произойти в конце третьего акта, но по некоторым соображениям его перенесли в начало пьесы. Я могу еще играть».

Вторая картина: на сцене только что схоронившая своего мужа молодая вдова. К ней подходит прокурор и объявляет, что у него в кармане ордер, по которому она должна быть арестована за убийство своего мужа. Женщина протестует, но прокурор облегчает ей признание сообщением, что и он убил свою жену по той же причине: «моя покойная жена была любовницей вашего мужа, а ваш муж был любовником моей жены». После этого признания прокурор предлагает неутешной вдовице руку и сердце. Причина такого поступка — сознание, что они оба заслужили высшую меру наказания; их брак будет тяжелее тюрьмы.

Сыграть по Станиславскому ни первой, ни второй сцены, конечно, нельзя, потому что их нельзя пережить. Но в фильме, не требующем от актера переживаний, а лишь интересного рисунка с занимательной ситуацией, их можно очень увлекательно «подать» публике. К сожалению, большинство фильмовых режиссеров еще не усвоило себе той истины, что фильм тем совершеннее, чем он решительнее отказывается от человеческих переживаний актера и чем больше места предоставляется технократической фантазии фотокамеры. Когда Орсон Уэллс в конце своего знаменитого фильма «Гражданин Кейн», удесятерившись, выходит одновременно из-под десяти аркад и сбегает вниз по лестнице, он сам своего телесного размножения никак не переживает, а то, что переживают зрители, порождается не его актерским сердцем, а вполне бессердечной камерой.

В качестве второго убедительного примера можно указать на старый, в свое время нашумевший фильм «Мечтательные уста».

Женщина сидит у постели своего тяжелобольного мужа, в соседней комнате раздается условленный звонок человека, которого она любит. И вот, она не душевно раздвояется, как было бы в театре, а телесно удвояется на экране. Одна женщина остается в кресле при больном муже, а другая, такая же, встает с кресла и идет к телефону. Актриса Бергнер тут ни при чем. Раздвоение ее души показано не ею, а фотокамерой.

Это своеобразное отношение фильмового актера, с одной стороны, к изображаемому им лицу, чувств которого он не переживает, а с другой — к зрителю, с которым он не встречается, ни в чем не раскрывается с такой жуткой силой, как в том, что в фильме наряду с живыми могут играть и постоянно играют покойники.

В Мюнхене недавно показывался фильм «Мадам Баттерфляй» с участием покойной Марии Чеботари. Публика была осведомлена о том, что она, как и ее муж, фильмовой актер — безвременно скончались, что из-за их детей идет какая-то нелепая тяжба — все это сообщалось в газетах, но это никому не мешало искренне восторгаться пением Чеботари, сочувствовать ее нежной любви, волноваться ее объятиями и поцелуями. И никто не испытывал суеверного страха перед жутким фактом этого фотомонтажного бессмертия. Мне же, быть может, оттого, что я близко знал Чеботари, казалось, что посмертный показ ее фильма может как-то тревожить ее загробную жизнь.

Историософское заключение

Покойный П. П. Муратов в одной из своих статей 20-х годов определил фильм, если мне не изменяет память («Современных записок» у меня под рукой нет), как антиискусство пост-Европы. Думаю, что такое определение предполагает убеждение, что культура Европы — культура христианская и что всякое искусство по своей природе религиозно.

На первый взгляд такое понимание Европы и искусства как будто бы оправдывает муратовское понимание фильма. Мы видели, что, родившись на вечерней заре христианской культуры, он рос и креп в годы расцвета положительных наук и атеистического науковерия. Своим прометеевским пафосом он насильнически срастил духовную красоту нового искусства с магией и демонизмом современной техники. Он изгнал искусство из монашеских келий, из королевских и меценатских дворцов, из парижских мансард в суете своих полуфабричных ателье, в шум и гам городских улиц. Как ядом отравив душу искусства жаждой славы и жадностью до золота, он бросил его на растерзание мало что понимающих в искусстве масс. Он лишил искусство творческого одиночества и благородной нищеты.

Быть может, эта картина несколько односторонняя, хотя за нее говорит радикальная неудача религиозных фильмов, на чем стоит остановиться. «Дневник сельского священника» — не самостоятельное художественное произведение, а фильмовая иллюстрация романа Бернаноса, скорее умаляющая, чем увеличивающая его значительность. В знаменитом фильме «Песня о Бернадетте» художественно убедительны лишь просвещенская

Франция и глаза актрисы, играющей Бернадетт, но религиозный центр фильма — явление Богоматери,— как эстетически, так и религиозно неприемлемо.

Еще тяжелее смотрится фильм, прославляющий подвиг юной Марии Коретти, и в особенности сцена причастия. Невидимо присутствующий у алтаря Христос до души зрителя не доходит, а высунутые языки с облатками на них производят впечатление почти что кощунственного натурализма. Эта неудача религиозных фильмов приобретает особый показательный вес в связи с тем неоспоримо художественным впечатлением, которое производят как революционно-агитационные фильмы (Пудовкин, Эйзенштейн и др.), так и фильмы нигилистически-экзистенциалистического духа и стиля (Жан Кокто).

Само собою ясно и не подлежит оговоркам, что католическую процессию можно также хорошо снять, как и социалистическую демонстрацию, но это с затронутой мною проблемой не имеет ничего общего, так как фотография религиозной процессии сама по себе так же индифферентна к религии, как фотография пролетарской забастовки к социализму. Давно известно, что миросозерцание всякого художественного произведения существенно раскрывается не в том, о чем оно говорит, а в методах и формах самого речения. Подходя к фильму с этой единственно правильной точки зрения, можно сказать, что он действительно представляет собою как бы автопортрет секуляризированной, демонизированной, изменившей своей сущности Европы. И все же антиискусством пост-Европы его назвать нельзя. Нельзя потому, что как раз с христианской точки зрения немыслимо представление об окончательном выпаде некогда христианской культуры из плеромы христианства. Муратовская пост-Европа все та же Европа, но впавшая в предельный грех. Грех же — понятие христианское. Если фильм действительно представляет собою автопортрет нынешней Европы, то он тем самым является и выражением ее радикального грехопадения, о котором уже много писали философы. (В периодизации истории у Фихте мы встречаемся, например, с понятием «завершенной грешности»: «Vollendete Sundhaftigkeit».)

Не являясь пост-Европой, фильм не является также и анти-искусством. Наоборот, нету искусства, которое с такою же силой выражало бы сложную сущность нашей эпохи. Богооставленность, науковерие, прометеевское самоуправство, импровизация собственного мира, капиталистическая предприимчивость, интернационализм, потакание массам — эти черты нашей современности находят полное выражение и даже символическое ознаменование в лучших созданиях современного фильмового искусства. В этом его смысл и оправдание его бытия.

Нью-Йорк. 1953

Жан Бодрийар

Злой демон образов

...Дьявольское искушение образностью, открывающее дорогу поглощению реальности образами, имеет различные предпосылки. Прежде всего, это сомнительный принцип референциальности, согласно которому каждый образ необходимо предполагает некий соотносящийся с ним реальный объект и сам по себе лишь воспроизводит нечто логически и хронологически ему предшествующее. На деле же это не так. В качестве симулякров образы вполне могут опережать реальность, переворачивая причинно-следственную связь между реальным фактом и его воспроизведением. В очерке «Произведение искусства в век технической воспроизводимости» В. Беньямин со всей ясностью указал на произошедшую в порядке воспроизводимости революцию, подчеркнув акт предвосхищения в репродукции как реальности, так и значений.

Как раз тогда, когда они кажутся наиболее правдивыми, наиболее истинными в отношении действительности, образы сильнее всего обнаруживают дьявольскую природу, причем наши технологические образы — возьмем ли мы фотографию, кино или телевидение — в подавляющем большинстве гораздо более «фигуративны» и «реалистичны», чем те, что рождались в предшествующие культурные эпохи. Именно разительное сходство с реальностью, обусловленное процессом технологического воспроизведения, делает образ наиболее безнравственным.

Уже появление зеркала вызвало в зоне восприятия опасный эффект trompe-l'oeil[1], известно, какие пагубные последствия приписывались возникновению зеркальных двойников. Эти опасения справедливы и в отношении всех окружающих нас образов, ведь их ценность определяется с точки зрения их репрезентативности, способности передавать действительные факты и значения. Считается, что великое множество нынешних фотографических, кинематографических и телевизионных образов свидетельствует о мире с трогательной искренностью и доверчивой непосредственностью. Мы, не задумываясь, верим в их реалистичность. Но мы ошибаемся. Они только кажутся похожими на предметы, события, лица. Или, вернее сказать, они вправду похожи на реальность, но сама их похожесть дьявольская.

Этой дьявольской приспособляемости, поистине демонической способности мимикрировать можно найти социальные, исторические и политические аналоги в массовом поведении: массы с легкостью воспринимают навязываемые им модели поведения, усваивают предлагаемые им цели и таким образом поглощаются и аннигилируются ими. Конформность толпы — благодатная почва для искусительства в буквальном смысле слова — совращения, растления, подчинения, околдовывания. Такова неумолимая логика конформизма.

Пример тому можно найти в фильме Вуди Аллена «Зелиг». Пытаясь быть самим собой, культивировать в себе непохожесть и отличие от других, человек перестает походить на кого-либо и, следовательно, кого-либо искушать. Зелиг же, напротив, пускается в авантюру тотального обольщения, начиная принимать облик всего, что входит в его окружение. Это своеобразное ненасильственное миметическое искусительство. Потому что походить на другого, принять его облик — значит соблазнить, заставить войти в область превращений наперекор желанию.

Эта сила обольщения, эта фатальная стратегия — своего рода природный дар, прису-

Эта лекция была прочитана известным французским культурологом Жаном Бодрийаром в университете Сиднея в 1984 году. Печатается с небольшими сокращениями.

[1] Trompe-l'oeil (фр.) — обман зрения.

щий не только хамелеону, обнаруживающему его в предельной форме. Нас привлекает отнюдь не способность животных адаптироваться к условиям, ведь животные вообще не конформисты, они обольстительны, ибо претерпевают серию превращений. Их сходство с чем-либо таит в себе загадку, потому что они не являются личностями. Приспосабливаясь к среде, животное исходит не из собственного существа, не из своей индивидуальности, а из своей на данный момент явленности. Таков и Зелиг: он полиморфичен (в чем нет извращенности), он не способен к функциональной адаптации к тому или иному жизненному контексту (что было бы настоящим конформизмом, нам присущим конформизмом), но искушает нас *игрой* в подобия. Аналогичным образом поступают дикари, поочередно надевая маски своих божков и «становясь» воспреемниками божественности, чтобы ввести этих божков во искушение. Именно против такой стратегии обольщения ожесточенно борются психиатры, именно она вызывает волну гипнотического обожания Зелига (по-немецки Zelig значит «блаженный»). [...]

Вообще говоря, образ интересен не только в роли отражения, зеркала, репрезентанта реальности, но и тогда, когда он начинает вмешиваться в реальность и моделировать ее, когда он приспосабливается к реальности лишь затем, чтобы получше ее трансформировать или, точнее сказать, когда он использует реальность в собственных целях, предшествуя ей на столь коротком расстоянии, что ей уже не остается времени для самоосуществления.

Не только обыденная жизнь стала достоянием кино и телевидения, но и война. Говорят, что война есть продолжение политики иными средствами. По аналогии можно сказать, что образы, в первую очередь образы средств массовых коммуникаций,— продолжение войны иными средствами. Возьмем «Апокалипсис сегодня». Коппола сделал свой фильм так же, как американцы делали войну, — и только в этом смысле он является лучшим свидетельством о ней,— с тем же излишеством, с тем же использованием непомерных затрат, с той же чудовищной прямолинейностью... и с тем же успехом. Война как путешествие, технологическая и психоделическая фантазия; война как цепь спецэффектов, война, становящаяся фильмом раньше, чем он снят; война, вытесненная испытанием технических средств. Для американцев важнее всего было последнее: испытательный полигон, гигантская площадка для апробирования своего оружия, своих способов ведения войны, своей силы.

То же самое проделывает Коппола: он испытывает власть кинематографической интервенции, проверяет воздействие кино как машинного производства спецэффектов. В этом смысле его фильм является в большой степени продолжением войны другими средствами, завершением этой неоконченной войны, ее апофеозом. Война становится фильмом, фильм становится войной, то и другое соединяется в общем технологическом потоке.

Реальная война представлена у Копполы так, как это сделал бы генерал Уэстморленд. Оставим в стороне двусмысленный акт напалмовой атаки на Филиппинах, призванной воссоздать ад Северного Вьетнама. Но и далее все воспроизводится в кино так, как на самой войне: молох кинопроизводства, в пасть которого в священном экстазе отправлялись миллионы долларов, гигантская трата несусветных средств, масса трудностей и ослепившая сознание создателя паранойя, изначально воспринимавшего свой фильм как событие *мирового* исторического значения, для которого Вьетнам был не более чем предлогом и как бы даже вовсе не существовал — что, впрочем, мы не можем отрицать: вьетнамской войны «самой по себе» действительно не было, это был, возможно, лишь сон, барочный сон о напалме, о тропиках, психотропный сон, в котором речь шла не о политике или победе, а о священной жертве огромных ресурсов, запечатлевающей этот акт на пленку по мере его развертывания, ничего для себя не ожидая, кроме разве посвящения в ранг суперфильма, в совершенстве выполняющего функцию войны как массового зрелища.

Здесь отсутствуют какая-либо дистанция, какое-либо критическое отношение, какая-либо попытка «пробудить сознание» в связи с войной. Это поистине брутальное качество фильма исключает какое бы то ни было антивоенное настроение. Пусть Коппола наряжает своего капитана-вертолетчика в кавалерийскую шляпу и позволяет ему снести с лица земли вьетнамскую деревушку под звуки вагнеровской музыки — эти знаки не несут никакой критической оценки: они лишь встроены в машинерию, вписаны в спецэффект. Коппола делает свой фильм с ностальгической мегаломанией и пустой одержимостью балаганщика. Возникает вопрос,

как же возможен этот кошмар (не войны, но фильма)? Ответа на это нет, как нет и суждения по этому поводу. Вьетнамская война и фильм выкроены из одной и той же материи, их ничто не разделяет: фильм есть часть войны. И если американцы проиграли в одном, они выиграли в другом. «Апокалипсис сегодня» — глобальная победа. Его кинематографическая мощь равна и даже превосходит мощь военно-промышленного комплекса, власть Пентагона и правительства. Ничего нельзя понять ни в кино, ни в войне (по крайней мере, в кино), если не понять этой неразличимости, которая не есть идеологическая или нравственная неразличимость добра и зла, но неразличимость взаимозамещения разрушения и созидания, их взаимообращения как органического метаболизма технологического процесса, в каком бы виде он ни выступал — «ковровой» бомбардировки или киносъемки...

Что же касается предшествования образов реальным событиям, в результате чего путается логика причины и следствия и становится невозможным отличить причину от следствия, то лучшим примером здесь послужит авария на атомной станции в Харрисбурге, случившаяся вскоре после выхода на экраны «Китайского синдрома». Этот фильм — великолепный образец верховенства телевизионного образа над реальным событием, остающимся неправдоподобным и в каком-то смысле воображаемым.

Более того, этот фильм невольно демонстрирует следующее: внедрение телекамеры в атомный реактор как спусковой крючок ядерной аварии. Эта аналогия возникает в силу ощущаемого всеми ожидания этого события и его регулярного моделирования, телевизионного «расщепления» реальности, ибо телевидение и информация вообще суть своего рода катастрофа в формальном, топологическом смысле слова, как его употребляет Рене Том: радикальное, качественное изменение целой системы. Или, скорее, телевидение и сила, освобождающаяся в результате расщепления атомного ядра, явления одного порядка: «горячая» оболочка скрывает под собой сдерживающую силу «холодных» систем. Телевидение — тоже нуклеарный, цепно-реактивный процесс, но купирующий взрыв: оно охлаждает и нейтрализует значение и энергетику событий. И таким образом, за ощутительным риском взрыва, то есть «горячей» катастрофы, скрывается длительная «холодная» катастрофа — универсализация системы разубеждающего успокоения.

Параллелизм между энергией расщепленного атомного ядра и телевидением вычитывается непосредственно из образов. Ничто так не напоминает центр управления реактором, как телестудия, а консоли реактора удивительно схожи с телетрансляционными башнями. И точно так же внутренние процессы, происходящие там и здесь, остаются скрытыми от наших глаз, недешифруемыми и как бы не имеющими значения. Драма разыгрывается на экранах — и нигде более. [...]

Сопряженность «Китайского синдрома» и события в Харрисбурге неотступно преследует наше сознание. Случайна ли она? Даже без специального вдумывания в магическую связь симулякра и реальности ясно, что «Китайский синдром» не стоит независимо от «реальной» аварии. Речь, разумеется, идет не о жесткой причинной связи, но о специфическом «заражении», невыразимой соотнесенности реального факта, модели и симулякра: «индуцирование» атомной аварии в Харрисбурге фильмом с явной очевидностью корреспондирует с индуцированием инцидента телевидением в самом фильме. Мы стали свидетелями удивительного предвосхищения фильмом действительного события, которое пункт за пунктом воспроизвело симулякр вплоть до передачи саспенсного, незавершимого характера аварии, что особо существенно: реальность самоорганизовалась таким образом, что произвела впечатление *симуляции* катастрофы.

Отсюда только один небольшой шаг, чтобы, перевернув логический порядок, счесть за реальный факт «Китайский синдром», а харрисбургскую аварию — симулякром. Ведь именно в силу этой превращенной логики реальная авария в фильме следует за телевизионным вмешательством, а харрисбургская авария «в реальности» происходит как следствие фильма «Китайский синдром».

Однако упомянутый фильм на самом деле вовсе не является истинным прототипом реальной аварии; дело обстоит не так, что в одном случае мы встречаемся с симулякром, а в другом — с реальным фактом. Симулякрами являются и то, и другое: авария на острове — своеобразная симуляция во второй степени. Мы имеем дело с цепной реакцией; *но это не ядерная цепная реакция, а реакция симулякров* и симуляции, в которой эффективно задействуется вся энергия реальности, и не в зрелище взрыва, но в скрыто протекающем непрекращающемся процессе,

оказывающем, возможно, гораздо более сокрушительное воздействие, чем все те взрывы, которые нас сегодня оглушают.

Дело в том, что взрыв всегда есть оправдание наших ожиданий, посмотрите в фильме, как и в реальности, все ждут, когда же он произойдет, когда же разрушение обретет свое имя и избавит нас от страха, который некуда излить, от атомного психоза, который не на что обратить. Так пусть же сердцевина реактора поскорее явит нам свою грозную разрушительную мощь, рассеет напряженное ожидание страшных последствий высвобождения неведомых сил и вознаградит нас зрелищем невиданного спектакля. Но беда в том, что ядерного спектакля не может произойти, тут не пахнет зрелищем (Хиросима давно в прошлом) — и потому отвергается сама возможность катастрофы. Она воспринималась бы, если бы предстала перед нами в традиционном виде, так, как происходили былые энергетические аварии. Второе пришествие катастрофы в непривычном обличье — вызов нашему мессианскому либидо.

Итак, взрыва не произойдет. Будет только вяло текущий процесс. Нам уже не увидеть вырвавшуюся на свободу энергию в ее грозном бесновании — вся романтика взрыва с ее колдовским очарованием, родственным революционному, ушла, и осталась лишь холодная энергия симулякров, в гомеопатических дозах разливающаяся по холодным системам информации.

О чем еще могут мечтать средства массовой информации, если не о том, чтобы провоцировать свершение событий своим присутствием? Все сокрушаются по этому поводу и все втайне околдованы этой возможностью. Такова логика симулякра: место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование. По этой причине события уже не имеют какого-либо значения: не потому, что бессмысленны сами по себе, а потому, что им предшествуют модели, с которыми их собственное протекание может в лучшем случае совпадать.

В течение последнего времени в диалектической связке реальности и образов (то есть в отношении, которое нам хочется считать диалектическим) верх взял образ; он навязывает реальности свою имманентную эфемерную логику, эту аморальную логику по ту сторону добра и зла, истины и лжи; логику уничтожения собственного референта; логику поглощения значения, где замысел исчезает с горизонта творения. Перед лицом этого явления все мы сохраняем немыслимую наивность, надеясь на «правильное» использование образов, в целях, так сказать, нравственных, осмысленных, воспитательных или информационных, не замечая, что образ восстает против такого его употребления, что он выступает проводником не знания и не благих намерений, а наоборот, размывания, уничтожения значения (событий, истории, памяти и так далее). Мне вспоминается в связи с этим телевизионный сериал «Холокауст» о концентрационных лагерях...

Забыть об истреблении людей — значит приобщиться к акту истребления. Чтобы предотвратить забвение, подключают искусственное напоминание, повсеместно стирающее остатки настоящей памяти. Искусственное напоминание воссоздает факты истребления с помощью «холодного» посредника, который сам излучает забвение, который производит уничтожение даже более систематичным — если это возможно — образом, чем это делалось в концлагерях. Телевидение — наиболее надежное средство «окончательного решения» любого вопроса. Теперь евреев «пропускают» не через печи крематория или газовые камеры, а через звуковую дорожку, катодную трубку и микросхемы. Таким образом, забвение, уничтожение достигает своего эстетического измерения — ностальгия наносит последний убийственный удар.

Полагают, что доведение до сведения каждого известных событий — гарантия того, что они больше не повторятся. На деле же акт экзорцизма, осуществляемый столь дешевой ценой — ценой нескольких слезинок, пролитых перед телеэкраном,— никак не воздействует на ход событий. «Это» не повторится в традиционном виде потому, что происходит повседневно с помощью того самого посредника, который вроде бы и осуществляет изгнание дьяволов — телевидения. Происходит тот же процесс забывания, ликвидации, истребления, то же уничтожение памяти и истории, то же скрытое радиационное заражение, то же бесследное исчезновение в черной дыре, как это было в Освенциме. Нас пытаются убедить, будто телевидение воскрешает жертвы Освенцима, пробуждая сознание общества, а на самом деле оно в новом обличье, не как «место», а как «средство» уничтожения продолжает ту же самую деятельность.

Почему-то упускается из виду, что «Холокауст» — это прежде всего *телевизионное* событие или даже объект (если вспомнить Маклюэна). Иными словами, это попытка «подогреть» «*холодное*» историческое событие — трагичное, но «холодное», первое из цепи великих событий, порожденных «холодными» системами, чья истребительная мощь поочередно принимала различные формы (в том числе «холодной войны»), попытка, предпринимаемая в отношении «холодных» масс (евреи уже не столь озабочены массовой гибелью своего народа — они понемногу сами справились с собственными переживаниями, более того, они успели разувериться не только в гибели других, но и в собственной грядущей смерти). Это попытка «подогреть» «холодное» событие с помощью «холодного» посредника, телевидения, предпринимается ради людей, которые тоже «холодны» и которые воспримут ее всего лишь как случай пощекотать нервы, испытать загробную дрожь, после чего предать все забвению как некий эстетический факт.

Холодный свет телеэкрана не несет нам никакой угрозы (даже воображению детей), ибо не содержит какого бы то ни было вымысла — *в нем нет образности*.

В этом смысле телевидение противостоит кинематографу, в котором еще остается много места для фантазии. Хотя кино все больше и больше смешивается с телевидением, оно все еще образ и, значит, представляет собой не просто некую визуальную форму, но миф, нечто, принадлежащее сфере неопределенности, вымысла, зеркала, сна и так далее... Ничего этого не найти в телевизионном образе, который, ничего подобного не предлагая зрителю, обволакивает его своим обаянием. Телевизионный образ не уходит глубже поверхности экрана. И скажем больше: экран — это *вы* сами, это телевидение смотрит на вас и протаскивает сквозь вас магнитную ленту — ленту, но не образ.

Таким образом телевизионный фильм «Холокауст» создает определенное событие-холокауст (массовое уничтожение). Точно также и «На следующий день» — не последствия атомного взрыва, изображенные на пленке, а катастрофическое событие само по себе. Этот фильм призван внушить катарсический ужас, развеять страх с помощью зрелища события, которое этот страх внушает. И тем не менее результаты его вряд ли таковы. Меня гораздо глубже трогают слайды в нью-йоркском Музее естественной истории, глядя на которые ощущаешь холод ледникового периода и дыхание доисторических времен, а тут я не чувствую ни дрожи ужаса, ни обаяния ядерной мощи, ни даже элементарного саспенса, и меня не трогает последняя слепящая вспышка.

Плохой ли это фильм? Наверняка. И, может быть, дело в том, что он лишен образности? Собственное воображение рисует нам атомную войну как всесокрушительное событие, не имеющее никакого «завтра», никакого «следующего дня», а тут мы становимся свидетелями заурядного превращения человеческой породы в расу дикарей. Но нам слишком хорошо известно это состояние, вряд ли мы вообще из него успели выйти. Наши устремления простираются за шкалу человеческого, к некой запредельной тайне: что будет на Земле, когда нас на ней не будет? Словом, мы мечтаем о собственном уничтожении и о том, чтобы увидеть мир в его внечеловеческой чистоте (и, чтобы быть точным, внеприродно).

Однако могут ли эти предельные, экстремальные состояния вообще преобразоваться в метафорическую образность? Мифологизация глобальной катастрофы не более действенна, чем мифологизация нашей биомолекулярной природы или генетического кода. То, что подобная попытка не оказывает на нас более никакого воздействия, прямо свидетельствует о том, что мы уже поражены радиацией. Мы воспринимаем катастрофу всего лишь как анекдот. Ее фильмическое воплощение — только разновидность проникшего повсеместно радиационного заражения нашей жизни. Настоящая ядерная катастрофа уже произошла, она происходит ежедневно и, фильм всего-навсего частица этого процесса. *Это-то* и *есть* истинная катастрофа. Речь идет не о репрезентации, не о метафоре, а о том, что ныне реально имеет место и потому не укладывается в нашем воображении. [...]

Слияние образов с действительностью, экранного изображения с обыденной жизнью дано в повседневном опыте. Особенно в Америке, очарование которой не в последнюю очередь заключается в том, что эта страна даже за порогом кинотеатров насквозь кинематографична. Вы пересекаете пустыню как герой вестерна; въезжаете в большие города, представляющие собой бесконечный экран, заполненный знаками и символами. Вся жизнь здесь — съемка с панорамы, кинетический, кинематический, кинематографиче-

ский трюк. В этом столько же прелести, сколько ее в каком-нибудь голландском или итальянском городке, где, выходя из музея, обнаруживаешь ландшафт, который только что видел на живописном полотне. Это настоящее американское чудо, придающее окружающему эстетическое измерение, преображающее жизнь в подобие сна. Кино выступает не в исключительной форме произведения искусства, а наполняет жизнь мифической силой. И это по-настоящему будоражит. Вот почему идолопоклонство перед «звездами», культ голливудских кумиров — не патология, рожденная средствами массовой информации, а замечательная форма существования кино, его мифическое преображение, возможно, последний великий миф нашей эпохи. Достигший тех пределов, где идол перестает что-либо репрезентовать и лишь раскрывает себя как чистый, бесстрастный, властительный образ, стирающий границу между реальным существом и его мифом.

Высказанные здесь соображения, должно быть, кажутся странными, даже диковатыми, но потому лишь, что они принадлежат такому безумному киноману, каким я бы и хотел оставаться — совершенно необразованному и околдованному экраном. Его образы рождают первобытную радость, какое-то животное наслаждение не поддающееся обузданию эстетических, моральных или социально-политических суждений. Именно поэтому я называю их безнравственными и утверждаю, что в безнравственности заключается их главная сила.

Животное очарование образами, неподвластное контролю моральных или социальных принципов, совсем иной природы, чем традиционно понимаемое фантазирование или греза. Иноприродные образы других искусств — живописи, рисунка, театра или архитектуры — заставляют нас грезить и фантазировать; словесность справляется с этой задачей удачнее всех. Но в современных технологических образах мы наблюдаем новую особенность: если они столь сильно захватывают нас, то не благодаря своей репрезентационной способности и передаче идей — в этом не было бы никакой новизны,— а напротив, потому что они представляют собой то место, где *исчезают* значение и репрезентация, место, где нас отсекают от каких бы то ни было суждений о реальности, место, где осуществляется стратегический план отрицания реальности и принципа реальности.

Итак, мы подошли к парадоксу. Образы, наводняющие нашу повседневную жизнь (и, надо заметить, способные размножаться до бесконечности, в то время как расширение значения всегда ограничено, небеспредельно), неудержимо заполняющие все поры реальности, расползаясь подобно эпидемии, так вот — эти образцы делают и весь наш мир таким же бесконечным или, по крайней мере, стремящимся к бесконечности. Он загнан в ловушку сумасшедшей гонки за образами, фатально околдован, о чем можно судить по тому, какое место занимают теперь видео и прочие электронные системы. Парадокс же заключается в том, что эти образы демонстрируют равную невозможность реального и вымышленного. [...]

Мне вспоминаются такие абсолютно совершенно сработанные вещи, как «Китайский квартал», «День кондора», «Барри Линдон», «1900», «Вся президентская рать», само совершенство которых навевает беспокойство. Создается впечатление, что мы имеем дело с прекрасными римейками, монтажными фильмами, которые обязаны своим происхождением процессу комбинаторики (или мозаичной техники в терминах Маклюэна), с некими гигантскими фото-, кино- или историко-синтезаторами, а не с настоящими фильмами. Хочу быть правильно понятым: их качество несомненно. Беда, однако, в том, что они оставляют нас абсолютно равнодушными.

Возьмите «Последний киносеанс». Только будучи рассеянным, как я, можно счесть этот фильм за продукцию пятидесятых годов, картину о нравах провинциального американского городка. Правда, у меня быстро закралось сомнение: фильм был слишком хорош, слишком ладно скроен и отличался в лучшую сторону от фильмов тех лет отсутствием сентиментальности, психологизма и морализаторства. Представьте мое удивление, когда я узнал, что это картина семидесятых годов, ностальгическая, но совершенно «с иголочки», в гиперреалистическом ключе воссоздающая жизнь тех лет. Сейчас появляется целая обойма фильмов, относящихся к тем, на которых мы воспитывались, так, как андроид относится к человеку: замечательных, безупречных артифактов, поразительных симулякров, которым недостает лишь фантазии и той особой гипнотической власти, без которой кино уже не кино. Большинство (причем лучшее) фильмов, которые мы сегодня смотрим, принадлежит этой категории. Наиболее удач-

ный пример — «Барри Линдон»: ничего более совершенного не было и не будет сделано, но что же все-таки сделано? Тронуло ли это нас? Нет, ибо это *симуляция*. Вся отравляющая радиация отфильтрована, все необходимые ингредиенты присутствуют в нужных дозах, не допущено ни единой ошибки.

Прохладное, холодное удовольствие, которое даже нельзя назвать в буквальном смысле эстетическим: это функциональное удовольствие, бесстрастное, механическое наслаждение. Достаточно вспомнить Висконти («Леопард», «Чувство», в какие-то моменты «Барри Линдон» отсылает нас к этим фильмам), чтобы осознать все различие, не в стиле только, но в самом кинематографическом деянии. У Висконти — смысл, история, чувственная риторика, ошибки, страстная игра — не только в сюжете, но и в режиссуре. Ничего этого не найти у Кубрика, который смотрит на свой фильм как на шахматную доску и строит повествование на основе операционально точного расчета. Это не знакомая нам издавна оппозиция интуиции и алгебры: в прежние времена значение так или иначе было задействовано, ставилось на кон. Теперь же мы вступаем в эпоху кино, уже не обладающего значением в прямом смысле слова, похожего на огромные геометризованные конструкции, отдающие синтетикой, [...]

Своими современными деяниями кино все ближе и со все возрастающим совершенством подбирается к абсолютной реалистичности с ее пошлостью, достоверностью, жесткостью, скукой и фальшью, попыткой предстать подлинной, непосредственной, непредсказуемой,— что есть безумнейшая из затей (точно так же, как претензия чертежа на воспроизведение всех качеств изображаемого им объекта есть безумие). Еще ни одна культура не вырабатывала столь наивного и одновременно параноидального, столь пуританского и вместе с тем агрессивного взгляда на функцию знака. Стремясь к абсолютному совпадению с реальностью, кино приближается к совпадению с самим собой. Здесь нет противоречия: в этом заключается определение гиперреального. Главенствуют живописность и спекулятивность. Кино паразитирует на самом себе и копирует самое себя, делает римейки собственной классики, оживляет старые мифы, переснимает немые фильмы в более совершенном, чем оригиналы, виде и так далее. Все это логично. *Кино зачаровано собой как утраченным объектом точно так же, как оно (и мы сами) зачарованы реальностью, исчезающей как объект-референт.* Прежде существовало живое, диалектическое, всестороннее и драматически напряженное взаимоотношение кино и вымысла (то есть романической, мифической нереальностью вплоть до заимствования бредовой логики последней). Сегодня мы наблюдаем извращение этих отношений как результат потери той и другой стороной собственной идентичности. Сегодня связь кино и реальности — холодный коллаж, бездушный промискуитет, бесплодное совокупление двух холодных систем массовой коммуникации, неудержимо стремящихся к полному слиянию: кино пытается растворить себя в абсолютной реальности, тогда как реальность уже давно поглощена кинематографической (или телевизионной) гиперреальностью.

Перевод с английского Н. Цыркун

Аркадий Драгомощенко,
Александр Зельдович

Те времена, когда можно было говорить: «Прошли те времена...» — прошли.

Обуздание мысли, едва сдерживаемой, легковесной, спотыкающейся где попало,— благо.

Дхаммапада. Глава о мысли, 35.

1

Аркадий Драгомощенко. Все эти страхи, которые связаны — не понимаю, каким образом — с такой датой, как конец века,— они относятся к представлениям о линейном развитии мира. А чем отличается, собственно, 2000 год от 1943-го? Или там от 1874-го?.. По-видимому, существуют два подхода к тому, что мы называем бытием. Первый — это христианское, монотеистическое сознание, которое разворачивается в той линеечке, где есть конец и начало, есть некий прогресс, есть некое движение, есть целая система перепадов в концепции сравнительного бытия, потому что есть нечто лучшее по отношению к худшему и совсем прекрасное по отношению к совсем хорошему, таким образом, в нем есть оптимизм, пессимизм и т. д. И есть второй подход: восприятие мира как сети бесконечных мерцаний и возможностей, которые никогда не доходят до конца, потому что смываются новыми возможностями иных связей, которые в свой черед смываются новыми возможностями иных связей, которые в свой черед в то же мгновение... Нет, даже слово «время» здесь неприменимо!

Александр Зельдович. Я это все прекрасно понимаю. Меня интересует... Ну хорошо. Вот...

А. Драгомощенко. То есть ты задаешь вопрос, который кажется серьезным и обескураживающим: где же происходит то движение, та динамика, которая продуктивна в этой ситуации, где одно сменяется другим, другое перерабатывается в третье, а третье развивается в четвертое и так далее?

А. Зельдович. Это я тоже все как бы понимаю. Но вот в чем вопрос. В линеарном развитии цель возникает как некоторая ценность, как предмет для поиска, предмет для достижений. То самое wondering. В не-линеарной системе понятие цели исчезает, но потребность в некой ценности, придающей смысл существованию, остается... или это атавизм?.. но мышление в отсутствии категории ценности — это такой шаг ментальной революции, который мне как-то даже трудно представить. Если же... если это не атавизм, и ценность необходимо присутствует и в не-линеарной системе, то тогда в чем она?

А. Драгомощенко. Вопрос замечательный, но на него, как ни странно, есть очень короткий ответ. Ценность существует только тогда, когда существует и нечто противоположное ей. Если в мире существует дихотомия добра и зла, если он существует в машине некоего развития к лучшему... тогда да. Но ведь мир... он же не выложен вот таким расположением своего абсолюта... Дао, говорят китайцы, тоже мерцает. Его открытие существует в его же бесконечном сокрытии. Это тоже не лежит на поверхности и не дано изначально. Мир этой бесконечной картины ценности, которая существует в ее бесценности — это и есть, мне кажется, самое трудное, что может познать сознание, привыкшее к контролю, к лингвистической сравнимости и т. д... Я высказался очень неясно...

А. Зельдович. Нет, я прекрасно тебя понял. Если в мире не существует дихотомии добра и зла...

А. Драгомощенко. ...тогда можно говорить о некоторой «абсолютной ценности мира». То есть: если мир принимается нами, значит, он принимается нами как некое то, что принимается.

А. Зельдович. Да, но ведь «ценность» — вещь субъективная, это категория, переживаемая чисто биологически. Поэтому «абсолютная ценность мира» — это можно себе представить, но это как бы и ничего.

Диалог ведут санкт-петербургский поэт-культуролог Аркадий Драгомощенко и московский режиссер-культуролог Александр Зельдович.

А. Драгомощенко. Совершенно верно.

А. Зельдович. Получается опять некий процесс по обретению, открыванию, персонификации абсолютной...

А. Драгомощенко. Совершенно верно!

А. Зельдович. ...ценности мира...

А. Драгомощенко. Да, и этот процесс бесконечен, потому что ценность мира так же бесконечна, как бесконечен мир!

А. Зельдович. ...и по откусыванию от этой ценности как от пирога.

А. Драгомощенко. Да! Только надо иметь в виду, что мы тоже являемся составляющими этого мира и точно так же должны откусывать и самих себя при этом. И более того: думая об этой «ценности мира», мы, может быть, прежде всего думаем о том, как мы воспринимаем, схватываем этот мир, схватывая ценность именно в сознании нашего его схватывания.

А. Зельдович. О! О! Но если так, то получается, что мы подошли к некоторой точке. Если раньше мир измерялся и структурировался в категориях линеарного времени... то есть чисел... потому что число жило в основном как измеритель времени...— то с какого-то момента уже не время, не линеарное время делает мир структурированным и усвояемым, то есть не временная сетка, а ценностная сетка делает его усвояемым и приемлемым для сознания.

А. Драгомощенко. И не пространство...

А. Зельдович. И не пространство, а ценность.

А. Драгомощенко. Скорее даже не ценность, а акт сознания.

А. Зельдович. Ну! вот! Именно... вот пепельница, так сказать... вот это... это уже как бы...

А. Драгомощенко. Но помилуй, какая же может быть... я задам тебе вопрос: какая же может быть ценность в пепельнице? Разве сравнима ценность окурка с полотном, скажем, Рембрандта...

А. Зельдович. А сравнима!.. Сравнима. Потому что мир из системы железнодорожных расписаний превращается в систему магазинных прейскурантов.

А. Драгомощенко. Мир как набор предложений.

А. Зельдович. И он постоянно меняется, этот набор.

А. Драгомощенко. В зависимости от конъюнктуры, да.

А. Зельдович. То есть наше восприятие мира как системы прейскурантов и меня в нем как одной из составляющих... Вот я недавно просил своего сына представить, что он чай. Который он же́ и пьет...

А. Драгомощенко. Совершенно верно...

А. Зельдович. Я покупатель, я продавец, но я же и товар...

А. Драгомощенко. Совершенно верно... И поэтому все эти ламентации, все эти сетования многих людей, которые я сейчас читаю, что вот, мол, конец века, апокалипсис... Ничего подобного! Совершенно ничего подобного.

А. Зельдович. Да. Но тут есть некая...

А. Драгомощенко. Ты помнишь, как говорил однажды Мандельштам о Хлебникове? Мандельштаму всегда были присущи интересные интуиции, и они совершенно неожиданно проклевывались... Он же тоже вещатель был великий, Мандельштам. Он вдруг говорил: «Посмотрите, у Хлебникова совершенно другое устройство глаза. У него глаз, как у насекомого. Он выпуклый. Для него одинаково стоят в его сознании... то есть в его зрении — железнодорожный мост и «Слово о полку Игореве».

А. Зельдович *(смеется)*.

А. Драгомощенко. Понимаешь? Он же первым сказал эти вещи!

А. Зельдович. Хорошо. Это все очень... очень меняет. Но есть еще одна смешная вещь. По этому поводу можно отвлечься. И понять... Ой, смотрика... там на крыше открылась дверь... на ветру... видишь, дверь?

А. Драгомощенко. Ты знаешь, иногда я смотрю туда и все время жду, когда кто-то сгорбленный выйдет оттуда, с мешком награбленного столового серебра...

А. Зельдович *(смеется)*. Я тоже...

А. Драгомощенко. ...и тихо в колпаке побежит по крыше!.. *(Оба хохочут.)*

А. Зельдович. Ты понимаешь, какая странная вещь происходит с американским кино? Я вот тут как-то неожиданно понял, почему оно есть, и вдобавок в таком немыслимом количестве.

А. Драгомощенко. Ну.

А. Зельдович. Дело в том, что некоторая онтологическая смущенность сегодняшнего человека связана как раз с тем, что он, на биологическом, может быть, уровне, ощущает конец линеарно-временной эпохи, что обозначается распадом и исчезновением фабульности из жизни. Потому что осознание линеарности развития жизни — это осознание жизни как фабулы. И американское кино сделалось всемирным заповедником фабулы! Это даже почти не искусство. Это даже почти медицина.

А. Драгомощенко. Я перевожу неизвестно для кого одну статью, которая называется «Выход из потока событий. Океан и кровообращение». Это один немец, который пишет на английском языке, и у него есть одна достаточно странная идея. Когда — он говорит — существовала концепция мирового океана, окружавшего землю, это означало очень много. Потому что, он говорит, идея потока воды, циркулирующей в самой себе и возвращающейся к началу, приводит к древнейшим универсальным залежам образности мифологического сознания. То есть идея океана, полностью окружавшего плоский диск земли,— это одновременно и тот обруч, который окольцовывает бочку, чтобы та не рассыпалась, и — в то же время — он является границей между миром и не-миром. Но с момента открытия кровообращения...

А. Зельдович *(смеется)*.

А. Драгомощенко. ...концепция океана была перемещена внутрь человека. А мир — развалился. Ты понимаешь?

А. Зельдович. Да.

А. Драгомощенко. Так вот это древнейшее мифологическое сознание, в котором каждая вещь является сейчас и здесь, где каждый поступок отвечает за самого себя, где царствует необходимость и обруч смерти проявляется в одной и

той же фабуле, которая возвращается, и возвращается, и возвращается... и мир подвержен вот этому замкнутому закону...

А. Зельдович. Нет.

А. Драгомощенко. Почему?

А. Зельдович. Нет. Дело в том, что...

А. Драгомощенко. Фабула — это неизбежно.

А. Зельдович. В любой фабуле есть начало и конец. Фабула — это манифестация линеарно-временного сознания.

А. Драгомощенко. Вот здесь ты ошибаешься. Как ни парадоксально, фабула циклична изначально! Потому что это возвращение к истокам.

А. Зельдович

Фабула ничего не разрешает, никогда. Смотри! Вот Музиль написал книгу: большую, огромную, очень модную... как она называется...

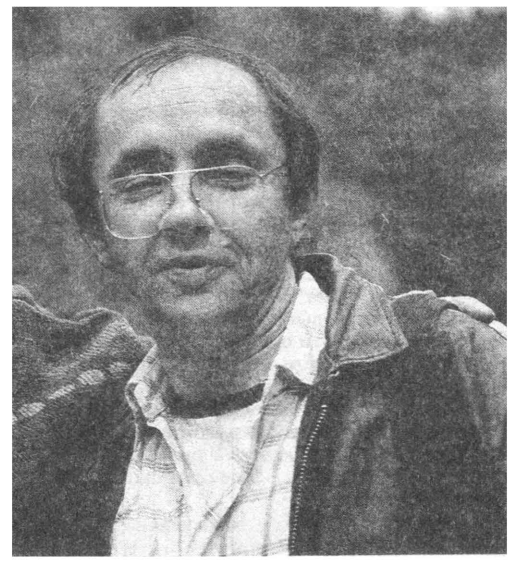
А. Зельдович. «Человек без свойств».

А. Драгомощенко. Человек без свойств. Вторая такая книга не написана. Потому что там нет фабулы «Улисс» Джойса тоже не был написан второй раз, потому что там — несмотря на странствия и возвращения — нет фабулы, и он не будет повторен никогда. Американское же кино будет бесконечно повторяться, потому что фабула — никогда ничего не разрешает, но приходит опять и опять к началу.

А. Зельдович. Нет, фабула не приходит к началу. Фабула — это история достижения персонажем некой цели. Вот и все. Фабула — это дорога, это путь.

А. Драгомощенко. Совершенно верно. Путь, который приводит действие к самому началу.

А. Зельдович. Ты путаешь две вещи. Фабула возвращается не сама в себе, просто ее тиражируют — для тебя: из сеанса в сеанс, из фильма в фильм. Почему в американском кино невозможна, скажем, брехтовская манера игры. Сейчас объясню. Потому что американский герой — при всей своей дикой банальности — должен быть уникален. В американском кино невозможна ситуация, когда режиссерским намеком, скажем, дается понять, что этот герой сам по себе не имеет значения, что он один из многих, а его история могла бы повториться в тысяче других вариантов. Потому-то они так хорошо и играют по системе Станиславского. А система Брехта как раз и отчуждает персонаж от человеческой неповторимости и настаивает на его типичности.



А. Драгомощенко

А. Драгомощенко. Да, это более сложная, более европейская игра.

А. Зельдович. Да, но если играть так — тогда вера в уникальность этой сказки, уникальность этой фабулы пропадает. Фабула каждый раз разыгрывается в американском фильме как в первый и последний раз! Потом, когда выйдешь из зала, вспомнишь еще 500 таких же...

А. Драгомощенко. И ты не хочешь сказать, что это — бесконечное возвращение к началу?

А. Зельдович. Это для тебя бесконечное возвращение, потому что ты вышел из одного зала и вошел в другой. Но там тебе подадут тот же самый торт, который испечен в первый и последний раз в истории человечества. В этом и есть целительность. Человеку противно осознавать свою жизнь как нечто типичное. Ему приятно осознавать ее как нечто уникальное.

А. Драгомощенко. Вот здесь ты ошибаешься. Репрессированное сознание всегда хочет быть типичным.

А. Зельдович. Хочет. Но ему унизительно сознавать себя типичным...

А. Драгомощенко. Никоим образом. Это тебе унизительно сознавать себя типичным, потому что ты художник, а бухгалтер хочет быть «вместе».

А. Зельдович. Ладно. Запутал. Короче говоря, речь шла про то, что американское кино — это заповедник фабулы. (*Звонит телефон.*) А суть нашего спора: я говорил, что оно линеарно... (*Звонит телефон.*) А ты говорил, что нет...

А. Драгомощенко. Я говорил, что циклично.

А. Зельдович. Циклично.

А. Драгомощенко. Алло! Да. Добрый день.

2

А. Драгомощенко. ...нет, не об американском кино, а о том, как мы переживаем собственную жизнь. Мне вообще кажется, что человек, когда говорит, о чем бы он ни говорил — он говорит всегда о себе. Если бы он мог до конца артикулировать, о чем он говорит, совпасть с самим собой — он бы, наверно, прекратил разговаривать вообще. Но поскольку это никогда не удается, то разговоры будут продолжаться и продолжаться. Какую бы форму они ни принимали — разговоров о фабуле, сюжете, об американском кино или о России.

А. Зельдович. Мне кажется, что американское кино не может быть окончательно цинично. Оно должно оправдывать вложенные миллионы и потому должно нести определенный message. И вот оно в каком-то смысле и несет. Напоминает о морали.

А. Драгомощенко. Саша, мне безразлично, кто мне напоминает о морали: напоминает ли это райком партии или американский фильм. По сути дела это два анахронизма... Мне глубоко плевать на все напоминания.

А. Зельдович. Это тебе безразлично.

А. Драгомощенко. Но, может быть, ты хочешь сказать, что существует бесконечная толпа, которая жаждет, чтобы ей напоминали?..

А. Зельдович. Конечно! Конечно! Ведь это очень комфортное состояние — состояние воспитуемых: оно напоминает им о детстве...

А. Драгомощенко. Здесь возникает некоторое противоречие. Если я говорю о себе, то почему я должен думать о каких-то людях и о том, что они должны получать какой-то message?.. Во-первых, для меня глубоко сомнительна сама концепция этой нравственной или моральной проповеди, правомерность ее существования, не говоря уже о тех отношениях, которые возникают между опекающим и опекаемым. Все это вызывает у меня просто аллергию. Я вообще считаю, что человек, который считает, что он — волей случая — является художником, или там режиссером, или писателем,— он либо является соучастником этого учительства (то есть преступления: подавления, подчинения человека), либо является диверсантом, подрывающим устои учительствующих институтов. Правильно, здесь возникает противоречие, потому что общество без какой-то конвенции, без договора не может существовать, и только в договоре возможна передача знания путем учительствования. Но в дихотомии человека разрушения и человека сохранения — я отдаю предпочтение зоне разрушения. В которой мне гораздо уютнее находиться. И поэтому американское кино для меня — это такая тупость, что говорить о нем как о феномене я считаю даже недостойным. Гораздо продуктивнее беседовать о видах водорослей, которые выносит прибоем на песок, и о преимуществах шнеллеровских переплетов перед ермоловскими... Генерал Ермолов, помимо чемоданов делал еще и переплеты.

А. Зельдович. Американское общество очень заорганизовано. Человек находится там в постоянном страхе, что с ним что-то произойдет. Как правило, ничего не происходит. Но как бы есть еще такой национальный кураж, некая мечта выйти за пределы: сесть в машину и уехать... на две станции куда-нибудь, на юг или на запад... там потерять все деньги, забыть все телефоны, заболеть простудой... Словом, Лев Толстой, который ушел из дома и простудился на вокзале.

А. Драгомощенко. И разразилась русская революция.

А. Зельдович. Но средний американец — он не Лев Толстой, он себе такого позволить не может. И за него все это делает американское кино, которое, в сущности, построено на том, что оно демонстрирует примеры: вот некто вышел за рамки своей обычной жизни — кого-то убил, или много выпил, или вступил в единоборство с мафией,— но все кончилось хорошо. Так что можно ничего этого и не делать.

А. Драгомощенко. Да. Все это — игра ума означающих...

А. Зельдович. Но американские фильмы не заполняют наши залы. Нашему зрителю почему-то не ложится все это на душу.

А. Драгомощенко. У нас другая сказка. Она по-другому построена.

А. Зельдович. Россия счастливее. Русское национальное сознание может позволить себе всю жизнь обходиться без хэппи энда.

А. Драгомощенко. А хэппи энда нет потому, что нет вообще энда.

А. Зельдович. Да!

А. Драгомощенко. Здесь ситуация бесконечно экстремальна. Здешнее мышление не продуцирует эндов вообще.

А. Зельдович. А были какие-то завершения в классической литературе? «Капитанская дочка», например...

А. Драгомощенко. О, это французское заимствование.

А. Зельдович. А «Преступление и наказание»?

А. Драгомощенко. Это тоже заимствование.

А. Зельдович. Зато главный роман — ничем не кончается. «Братья Карамазовы».

А. Драгомощенко. И «Война и мир» тоже ничем не кончается.

А. Зельдович. Да, там какой-то длиннющий монолог об исторической миссии...

А. Драгомощенко. Который никого не волнует... Ну, это очень простая вещь. Любое упорядочивание — оно возникает у человека от страха перед окружающим миром.

А. Зельдович. То есть ты хочешь сказать, что мы — бесстрашные.

А. Драгомощенко. Я хочу сказать, что мы и есть тот мир.

А. Зельдович. И это наша privilege?

А. Драгомощенко. Конечно. Вся протестантская концепция мышления, столь свойственная Америке,— она очень мужская, жесткая. И построена на различных употреблениях оптики. «Рассмотрим эту проблему...», «Мы видим, что...» и так далее. То есть зрение оказывается тем главным чувством, которое управляет миром. А язычество и православие — это совершенно другая, более мягкая и гибкая стихия, и наше сознание и бессознательное сформатировано совершенно в другой традиции. Здесь ведущим чувством является что-то другое... может быть, осязание. Может быть, другое. Главное то, что для этого сознания очень важна стихия невидимого. Наша литература, философия, психология — они всегда стремятся схватить то, что не поддается зрению: интуиция, наитие, колдовство и т. д. И потому все проблемы, связанные с подчинением мира в зрении (в первую очередь в киноискусстве — ведущем жанре зрения),— эти проблемы органически не свойственны нам. Мечтательность, темное, чувства, наитие, предчувствия, предощущения — вот наша стихия. Она скорее словесна, нежели визуальна.

А. Зельдович. С другой стороны, русское кино, особенно за последние тридцать лет, замечательно своей визуальностью, а голливудское напоминало скорее разыгранные радиопьесы.

А. Драгомощенко. Ну, визуальность нашего кино — она скорее всего склоняется к визионерству, к визуальному воплощению видений, того самого невидимого. А их радиопьесы... ну что ж, стало быть, таким в ту пору был мир, так они хотели его видеть.

А. Зельдович. Американское кино напоминает семейный бюджет. А главный американский horror: что кто-то придет, поселится и создаст проблемы.

А. Драгомощенко. Да, это было блестяще сделано в «Alien», помнишь? Страх перед чем-то чужим, попадающим в тебя самого. То есть вторжением в так называемое privacy. Какие-то бациллы попадают в человека, а потом начинают разрывать его изнутри.

А. Зельдович. Приехал дальний родственник из Оклахомы...

А. Драгомощенко. И сожрал тебя.

А. Зельдович. ...и нарушил распорядок дня. Нет, давай наконец поговорим серьезно. В чем причина того, что американское кино неуклонно сползает к соцреализму?

А. Драгомощенко. Я думаю, в том, что они утратили чувство цинизма.

А. Зельдович. У них никогда и не было цинизма.

А. Драгомощенко. Но они притворялись, что оно у них есть. Потому что культура, которая не цинична, — она обречена на гибель. Только глубоко циничные культуры перерастают в вечную цивилизацию. Потому что это культуры, вечно обновляющие себя. А линейная культура, как в Америке,— она обречена на гибель.

А. Зельдович. Америка сейчас в роли боксера, противник которого как-то вдруг утер сопли, вылез за канаты и ушел куда-то звонить по телефону.

А. Драгомощенко. Конечно! У них траур сейчас, рецессия! Упадок, апатия, они жить не хотят!

А. Зельдович. Да, мы им жуткую свинью подложили.

А. Драгомощенко. Срыв динамических стереотипов, ты как психолог это ведь понимаешь. Неадекватное поведение, соцреализм в кинематографе...

А. Зельдович. И главная претензия к организаторам, что у них нет новых идей. Нация потеряла идею! Кошмар.

А. Драгомощенко (*зевая*). Нет, Саша, мы не решим сейчас вопрос об Америке достаточно серьезно и подробно. Поэтому давай выберем какую-нибудь другую тему. Все это мне не нравится. Все не нравится, да... Не хочу ничего. Знаешь что? Я хочу поехать с тобой в Грузию. Ходить пешком по дорогам и играть на свадьбах на гитаре.

А. Зельдович (*помолчав*). Я не хочу.

А. Драгомощенко. Хорошо, не поедем. (*Пауза.*) Вот, Саша. Я думаю, что кризис, который обозначается как постмодернизм, должен быть превзойден взращиванием в себе чувства отвращения. Как только к нам вернется чувство отвращения, человечество выйдет из этого кризиса.

Запись О. Абрамович

Владислав Отрошенко

Тайны жаланёрского искусства, или Разоблачение д-ра Казина

1

Ах, разве мог я не ликовать, когда он наконец-таки оказался у меня в руках, последний адрес этого утонченного и изворотливого мошенника! С некоторых пор, с тех пор, как ему перевалило за сто (каким поразительным, прямо-таки библейским долголетием отметил Бог шельму!), он разлюбил шумные города. Он без сожаления покинул Нью-Йорк, где «расцвели и окрепли», как он фанфаронски выразился в своей напыщенной автобиографии, его «неистощимые научные способности», где он впервые «вкусил известности» и откуда успел улизнуть еще до того, как я решился снестись с ним по почте.

Некоторое время он скрытно жил в Аллентауне, не сообщая точный адрес даже своей «горячо любимой и трепетной Дашеньке» — безобразно горбатой, девяностолетней сестре, смиренно коротающей свой тусклый, неприметный век здесь, в Новочеркасске, в непроходимо заросшем кустами дикого абрикоса и желтой акации Креничном переулке.

Из Аллентауна, неуклонно продвигаясь на запад (быть может, по какому-то, заранее обдуманному, плану), он перебрался в Кливленд. Затем — казалось, уже окончательно, до гробовой доски — обосновался в Толидо, на Вест Банкрофт Стрит. Но нет, нет! Из Толидо, с берегов Великих озер, мое письмецо — как перелетная утка, побывавшая в безмерно далеких от хладных болот отчизны краях и там окольцованная чужестранными орнитологами,— прилетело на родину, на «милую, незабвенную родину» д-ра Казина, говоря языком его пошлейшей автобиографии, и, недолго разыскивая в Новочеркасске частновладельческий дом на Кадетской, приземлилось на мой захламленный письменный стол, щеголяя ярким глянцевым ярлычком, которым оно разжилось где-то на чинном столе заморского почтмейстера. Ярлычок учтиво извещал, что моя горемычная корреспонденция, увы,— «undelivered»[1], а посему — «return to sender»[2] и что о названных досадных обстоятельствах я не должен думать как о возникших по нерадивости или же вздорной прихоти вселюбезной почтовой службы, у которой на случай подобных весьма оскорбительных подозрений имеется исчерпывающий набор решительно от нее не зависящих, затаенно возможных причин недоставки. Из их перечня — Боже мой! — из их подлого перечня, кем-то любовно упорядоченного, подчиненного эдакой торжественной градации, на предназначенном для меня ярлычке была помечена — так сказать, представлена на мое рассмотрение — последняя, восьмая, самая нелепая, самая смехотворная и самая комедиантская причина, по которой д-р Казин не имел возможности получить мое письмо. Она была изложена с помпезной лапидарностью: «Скончался». И она, разумеется, была рассчитана на то, чтобы сразить наповал своей неустранимостью простодушного адресанта,— одного терпеливого и бесконечного малоприятного для д-ра Казина адресанта из южнорусской провинции, которого он, должно быть, куражась в компании преданных ассистентов, не раз называл землячком-простачком...

О нет, к тому времени я уже слишком хорошо был осведомлен о способностях и манерах Станислава Модестовича, чтобы спутать разыгранный им разухабистый фарс — «Скончался», ха-ха! — с одноименной высокой трагедией. И хотя ярлычок,— признаюсь, этот щеголеватый заезжий господинчик, который передо мною столь галантно витийствовал, произвел на меня поначалу, как обходительный, ловкий понтер на незадачливого банкомета, завораживающее впечатление, я очень скоро,

---

Владислав Отрошенко родился в Новочеркасске в 1959 году. Окончил факультет журналистики МГУ. Работал на радио, преподавал в вузе. Автор повестей и новелл. Член Союза писателей. В «Искусстве кино» печатается впервые.

[1] «Не доставлена» (англ.).

[2] «Возвращается отправителю» (англ.).

вероятно, гораздо быстрее, чем это возможно, когда в безупречном обличье прелестника нет ни малейшей подсказки (поддельного орденка в петлице, сомнительной седины в бровях, фальшивого изумруда в аляповатой оправе, стеклянно поблескивающего на мизинце, не говоря уж о плохо приклеенных — хрестоматийных льняных усах), догадался, что он отъявленный шулер и что небитая карта — «Deceased»[3],— предъявленная мне картинным, победоносным жестом, отчаянно выдернута из-под манжетки.

Во всяком случае, я понял это еще до того, как с озера Эри возвратилось отправленное мною вторично по тому же адресу и уже хорошо освоившее дальние перелеты мое настойчивое письмецо. Глянцевый представитель почты, новоопределенный в должность «обратного штемпеля», как ни в чем не бывало, как будто он и не ведал, какими фокусами здесь забавлялся его жуликоватый предшественник, невозмутимо сообщил мне, что д-р Казин «Gone away»[4], что он, понимаете ли, некоторым образом «Disappered from view»[5] — «Фьють», как говорят в таких случаях в отечестве мистера отправителя,— словом, дьявольски ловкий д-р, обратившись внезапно в тонкое вещество, подобное «веселящему газу», «Evaporated into thin air»[6]...

Да, для меня он действительно,— по крайней мере, на год,— исчез.

Полгода мне потребовалось, чтобы выяснить, что д-р Казин, придерживаясь все того же — западного — направления, укатил из Толидо куда-то еще дальше, куда-то в глубь континента: за Великие озера, за Миссисипи. И только еще через полгода ценою огромных усилий, ценою нелепейших объяснений с горбатой Дашенькой — выжившая из ума старуха всецело пребывает в том призрачном, феерическом мире, где ее драгоценный братец блистательно молод, где он — лукавый гостиничный виртуоз «Пирамидки» и «Карамболя» — ежедневно меняет бороды, парики, портсигары, тросточки, отправляясь с вечерней конкой в «Европейскую» или в «Донскую» порезвиться на бильярде, где его беспрестанно разыскивают обмишурившиеся партнеры, доверчиво принявшие притворщика-аса за неумелого новичка, и где, по всей видимости, ему угрожает расправой один проигравшийся до копейки акцизный чиновник, о котором несчастная Дашенька говорила с тревожным негодованием, то и дело поглядывая на меня,— ценою постыдных ухищрений (пришлось изображать из себя бильярдного шулера, верного компаньона Станислава Модестовича, чтобы вынудить Дашеньку поискать в заветной шкатулке — «Стало быть, надобно, милая! Для важного дела!» — его последние письма) мне удалось узнать, что почетный член четырех академий, вечный житель нетленных энциклопедий, облюбовав для профессорства какой-то забытый Создателем Лютер Колледж, поселился в идиллическом захолустье, в назойливо живописном, судя по присланным Дашеньке снимкам, аккуратно прилепившемся к пологим холмам городке, чье название, как и все, что связано с д-ром Казиным, дает несомненный привкус театральности и карнавальности — Декора... 210 Скай Лайн, Декора, штат Айова...

Там-то его и настигло нижеследующее послание.

2

«Станислав Модестович!

Затеянный Вами в Толидо комедийный спектакль вполне убедил меня в том, что с годами — да еще с какими годами, о новоявленный Мафусаил! — Вы не утратили способность к трюкачеству. Однако и я, надеюсь, сумел Вам напомнить своей проницательностью тех Ваших редких партнеров, которые смело хватали Вас кто за рыжую эспаньолку, кто за турецкий нос (ах, чего только не было в стародавние времена в магазинчике «Мельпомена» на Арсенальной!), распознав в Вас по какому-нибудь немыслимому, виртуозно исполненному абриколю «генерала от бильярда»...

Этот праздничный, буффонадный чин, пожалованный Вам на рождественском маскараде атаманом Самсоновым, да жалкие Дашенькины украшения, соблазнившие Вас в минуту отчаяния,— вот все, чем Вы обладали в тот незапамятный день, когда Вы отплыли на баркасе «Орфей», осторожно примазавшись к молчаливому обществу удрученных деникинских офицеров, от берегов отечества.

Но были, конечно, и дерзкие замыслы, были мистификаторские способности и был необычайно подвижный, восприимчивый ум, который Вам весьма пригодился, когда Вы неожиданно сделались настойчивым посетителем довольно непривычных для Вас заведений. Я представляю, как Вас раздражала сухая, скрипучая тишина солидных библиотек! Представляю, как Вы тосковали в дремотных, сумрачных залах по зычным голосам расторопных маркеров, по ободрительному цоканью крепеньких, славной работы Фрейбера бильярдных шаров; не сомневаюсь, что они еще долго — вместе с кудесниками-киями, творившими чудеса на лазурном сукне, вместе с прожорливыми лузами, хищно заглатывавшими губастыми рыбьими ртами увесистую добычу, и прочими, дивно преображенными, любезными Вашему сердцу предметами — навещали Вас в зыбких дневных сновидениях, служивших Вам сладостными привалами в Вашем упорном походе сквозь кряжистые фолианты, туманные брошюрки, хлипкие журнальчики... О, до чего же они изнуряли Вас, все эти «трактаты», «заметки», «записки», исполненные

---

[3] «Скончался» (англ.).
[4] «Выбыл» (англ.).
[5] «Скрылся из виду» (англ.).
[6] «Улетучился» (англ.).

назойливых примечаний, дотошных комментариев, настырных приложений! Одолеть их было гораздо сложнее, чем положить в дальний угол отменным клапштосом упрямого красавца. Но Вы не сдавались, ибо для осуществления Ваших замыслов Вам мало было приноровиться к степенной походке ученого мужа, мало было усвоить затейливые обороты речи и обзавестись впечатляющими (на сей раз настоящими и пожизненными) стрельчатыми усами. Вам нужно было еще вникнуть — и притом основательно — в кое-какие филологические тонкости, в кое-какие лингвистические теории, полистать труды почтенных географов, очерки ветреных путешественников, чинные сочинения историков. Словом, Вам пришлось потрудиться. Пришлось проделать большую работу,— оказавшуюся, впрочем, Вам по плечу лишь благодаря мошенническому таланту,— прежде чем гималайское королевство Савитар, выдуманное Вами, по всей вероятности, еще на баркасе «Орфей» в часы тошнотворной качки на пепельных черноморских волнах, покорно перенявших цвет декабрьского ненастья, обрело, в подражанье реальности, устойчивые очертания — качество чуждое и малодоступное подвижным фантомам и зыбким вымыслам, но столь необходимое им для вожделенного выживания в условиях враждебной достоверности; прежде чем «савитарские тексты»,— будто бы обнаруженные на некоем высокогорном плато в суровых Западных Гималаях, где Ваше расчетливое воображение поместило мифический Савитар, «тайное государство браминов»,— стали вполне внушительным, вполне реальноподобным предметом Ваших будничных и неспешных исследований, а равно и предметом «искуснейших», «кропотливых», как простодушно считает журнальчик «LANGUAGE ARTS», переводов на русский, немецкий, английский (Боже правый! неужто и в самом деле можно кого-нибудь убедить, что эти бессвязные тексты, нарочно испещренные для пущей невнятности таинственными лакунами, были созданы учеными королями и многомудрыми жрецами Савитара, «возникшего еще до рождения Гаутамы» и «внезапно исчезнувшего в I веке по Рождеству Христову»?); и прежде чем просочилась, проникла в область всяческой несомненности, получив надежное гражданство привередливых энциклопедий, Ваша самая главная и самая вдохновенная выдумка — язык гаятри, на котором были написаны (пишутся и сейчас, быть может... в особнячке на Скай Лайн в Декоре) «савитарские тексты».

Уж ему-то Вы, несомненно, обязаны всеми мыслимыми и немыслимыми почестями, этому таинственному, дремучему и фантастически непостижимому языку, который, однако ж, Вам удалось постигнуть и который, судя по Вашим то величаво немногословным, то нахально трескучим статейкам, является языком удивительно сложным, причудливо-прихотливым и по сию пору никому не доступным, кроме д-ра Казина, разумеется, кроме некоторых его ассистентов да пестрой, разноязыкой шайки его лукавых учеников, предусмотрительно рассеянных им по всему свету и теперь уж не менее именитых, чем их седовласый патрон, некогда заприметивший в них родственные способности и безжалостно отучивший их от мелкого и трусливого шарлатанства, сулившего им в лучшем случае унылые годы безвестного лекторства. Впрочем, никто из них — ни профессор Делийского университета д-р Абхай Бхатнагар, в чью осанку лубочного мудреца-пандита — руки, скрещенные на груди, горделиво неподвижная голова в чалме — Вы, вероятно, вложили немало нервического труда на Ваших особенных, «театральных» уроках (а он, между тем, да будет Вам, сударь, известно, позволил себе воровато вихляться на манер базарного балагура-факира, гастролируя прошлой зимою в Вашем студеном отечестве с пылкими, жгучими лекциями о глаголах гаятри), ни белокурая Ваша любимица с табачного цвета бровями и повадками престарелой лоретки д-р Мария Буглон — ароматно ржавеющая хризантема в пышном букете прочих, любовно взращенных Вами парижских филологов — сорт: «европейский казин», ни д-р Антонио Сангвинетти, преумножающий славу Вашего дружного кланчика энергичным профессорством в Риме,— никто из них не может сравниться с учителем в ловкости и артистичности.

Они лишь способны — эти «жалкие, второсортные клоуны», как Вы написали однажды Дашеньке, не понимающей, кстати, где именно Вы находитесь и чем занимаетесь: «Стасик играет на бильярде, сударь! С акцизами и актерами, вот!»,— кое-как повторять с заученными ужимками и потешными искажениями многосложные трюки искусного иллюзиониста. Без Вас они ничего не значат, и потому, должно быть, Вас никогда не смущало то обстоятельство, что иные из Ваших питомцев (предательски своевольный д-р Ольшевский или заносчивый д-р Кудер) пытались затмить Вас на шумных симпозиумах,— Вы ничуть не мешали им; Вы благодушно подмигивали, теребя по привычке (хорошо ли приклеен?) живой неотлучный ус, заигравшимся сорванцам, а потом мимоходом журили их за неточности в переводах с фантастического гаятри, за неверное толкование баснословных писаний и за прочее, прочее, еще более иллюзорное, еще более мифическое, давая понять своим прытким воспитанникам, что есть вещи,— текучие, тонкие, неуловимые,— в которых по-настоящему смыслит только почтеннейший д-р Казин! Только тот, господа шарлатаны, кто сумел переродиться из бильярдного шулера-виртуоза в «единственного в мире авторитетного специалиста по языку гаятри», в «неутомимого переводчика удивительных текстов древнего Савитара», в «признанного исследователя обширнейшей литературы исчезнувшего королевства». Такими аппетитными, хотя и пропитанными газетным душком, славословиями попотчевали недавно ваше ненасытное тщеславие американские научные журналы, среди которых, кажется, особенно постарался «JOURNAL OF INDO-EUROPEAN STUDIES», состряпавший к вашему столетнему юбилею пышный слоеный пирог из двадцати сладчайших для Вас страниц.

И вот, Станислав Модестович, Вы попались.

Не знаю, что побудило Вас, осторожного и опытного мошенника, который не простил бы подобной

промашки нетерпеливому подмастерью, умелого и удачливого мистификатора, уже давно и беспечно пожинающего плоды своих плутовских изысканий, глубокого старца, наконец, готового в любую минуту («без тени суеверных надежд на красочную иллюминацию за устрашающей дверью», как Вы поэтично заверили одного пытливого интервьюера) отойти в мир иной под торжественное причитание велеречивых некрологов, непойманным, неразоблаченным,— что, я спрашиваю, побудило Вас исполнить под занавес этот грубый, нелепый, явно рискованный фокус — взять да и выдать за «савитарский текст», за «многолетний перевод с языка гаятри» сугубо специальный, военнонаучный труд «Тайны жаланёрского искусства», написанный в начале столетия (нынешнего, а не IV до Р. Х., господин циркач!) моим доблестным прадедом, кавалером Владимира четвертой степени, гвардии сотником Павлом Туркиным?!

Быть может, Вам ужасно наскучило самому сочинять «савитарские тексты»? Или, быть может, Вы наконец-таки преисполнились (пора уж, пора в ваши годы!) блаженного старческого идиотизма, вместе с которым частенько являются улыбчивым и уже беспробудно счастливым слюнявым патриархам веселые, говорливые демоны, задорно хихикающие и склоняющие к невероятным выходкам? Или, напротив, в Вас говорили насмешливый ум и желчный азарт, когда Вы решились на этот отчаянный, опасный для исполнителя номер, решились, чтоб доказать окончательно всей Вашей шулерской братии, что Ваши возможности безграничны, что Вы способны, к примеру, преобразить в «савитарский» первый попавшийся под руку текст, загримировав его хорошенько — посредством лакун, отточий, косноязычных вставок — под эдакого дремучего, кособокого старца-заику! О, этот нехитрый, но испытанный грим Вы наложили, маэстро, на «Тайны жаланёрского искусства» настолько умело и ловко, не позабыв при этом надежно упрятать в лохмотья какого-то кучерявого, древнеподобного словоблудия наиболее неудобные части текста, обнаруживающие его принадлежность к не очень-то давнему времени, что даже мне, потомку, правнуку скромного автора, то есть особенному читателю, для которого чинные главы трактата, его пункты, подпункты и уточнения, возглавляемые пузатенькими параграфами, столь же знакомы и дороги, как снимки в семейном альбоме, не сразу удалось распознать в безобразном, косматом калеке энергичное и подтянутое, блистающее военной выправкой произведение предка, бессовестно выпущенное вами в свет (уж не знаю, с веселым ли изумлением, выронив из глазницы блескучий монокль, или с угрюмым негодованием, надвинув на оный змеистую бровь, взглянул бы на это мой благонравный прадед) под именем короля Савитара Салроша I.

Не исключаю так же, что Вы не преследовали серьезных целей, пускаясь на это ухарское, молодецкое, беззаботно-нахальное передергивание, а просто Вас увлекло желание насладиться тем ободрительным, обжигающим риском, которого трепетно избегают благоразумные новички, но который приятно тревожит нервы бывалым, уверенным игрокам.

А может быть,— и это мне представляется наиболее вероятным,— Вы почувствовали себя в последнее время настолько хорошо защищенным от каких бы то ни было разоблачений несокрушимой крепостью из Ваших увесистых монографий, многопышных почетных званий и всевозможных наград, что уже и не видели никакого риска в том, чтоб испробовать новый метод, а именно: переводить на русский («сначала на русский, а потом уж на прочие,— заметили Вы в предисловии к «Тайнам...»,— ибо родной мой язык, старинный мой барин, пользуется правом первой ночи в девственном царстве савитарских рукописей»,— ах, ах!) написанные на русском же сочинения.

Ну конечно, конечно! Вы ничуть не рисковали. Вы хорошо понимали, что скорее паршивца-разоблачителя объявят безумцем, чем д-ра Казина жуликом. Да и трактат для опыта Вы выбрали не случайно, не в слепом удалецком азарте — а с холодным расчетом. Он подходил Вам по многим причинам.

Во-первых, он приглянулся Вам своей неожиданной отвлеченностью. Прослужив десять лет дивизионным жаланёром и постигнув все тонкости этой «пространственной службы» (чудное выражение прадеда!), Павел Евсеевич вовсе не ставил себе заунывной цели описывать с солдафонской конкретностью разнообразные случаи «из действительности», поучительные для неотесанных новобранцев, или создавать громоздкий учебник, наподобие «Жаланёрской азбуки полковника Трояновского» (СПб., 1859), которую Вы, по всей видимости, тщательно проштудировали, прежде чем приступить к «переводу» загадочного для Вас трактата. Во всяком случае, г-н Трояновский, чуждый, в отличие от моего вдохновенного прадеда, авторского задора, но не лишенный усердия, вполне мог снабдить почтенного д-ра Казина, несведущего в военных науках (да и не в каких, Боже мой, кроме мошеннической, разумеется!), кое-какими сведениями о жаланёрах. Мог разъяснить Вам, к примеру, что «названием этого рода военных мы обязаны французскому слову jalon — *веха, знак,* или по-просту *шест*,— от которого в свою очередь производится jalonneur — *расстановщик вех, или вехарь,* иначе *линейный*»; что «при Фридрихе II в прусской армии насмешливо называли словом jalon ужасающе громадного роста, но проворнейших унтер-офицеров, выбегавших для занятия линий при построении войск на плацу»; что «обязанности прусских жаланёров, по-видимому, этим и ограничивались, тогда как в иных европейских и азиатских армиях сии дивные великаны-жаланёры, обученные бегать лицом назад, дабы держать меж собою надлежащие интервалы, обученные особенным, дружным манером перемешаться в пространстве, обозначая своим собственным, совокупным, видом гигантские ромбы, углы, трапеции и параллельные линии, устремленные в бесконечность, обученные многому и разнообразному, употреблялись гораздо шире: при любом построении значительных войск, из больших и сложных частей состоящих, при развертывании боевых порядков и занятии всевозможных позиций, при наступательных маршах и отступательных движениях, при совершении рейдов, походов, бросков»,— и иных

«эволюций» в зримом пространстве, как сказал бы мой прадед, который, кажется, недолюбливал термин «маневры». Да и словечко «жаланёр», пригретое русским военным лексиконом, он, между прочим, тоже не жаловал.

Трактуя жаланёрскую службу как некую восхитительную игру, преисполненную затейливых правил и в общем-то не нуждающуюся ни в военных действиях, ни даже в войсках,— как некое самодостаточное искусство, не подчиненное насущным потребностям и будничным целям военного дела, он предпочитал называть жаланёров «ощутителями пространства», «живыми вехами», «участниками магического движения», «призрачными фигурами», «летучими исполинами». Я представляю, Станислав Модестович, как Вы трепетали от удовольствия и радостно потирали руки, наталкиваясь в трактате на эти и подобные выражения, которые, словно горячие расстегайчики, так и просились в уста «гималайского мистика и философа, короля-литератора Салроша I».

Вторая причина, по которой Вас соблазнили «Тайны...», заключена, полагаю, в самом предмете — в его несомненной древности. Вам представлялось весьма счастливым то обстоятельство, что жаланёрское искусство, как доказал г-н Трояновский, ссылаясь на книги «Махабхараты» и другие источники древнеарийского происхождения (его точку зрения разделял и мой прадед), возникло «за много столетий и до Христа, и до Будды, и, по-видимому, на Востоке, в царствах Северной Индии, где иные гималайские владыки, имевшие для военных действий в горах небольшие, но очень подвижные рати, называемые на санскрите «акшаухини», не увеличивали их численность, вступая в баталии на равнинах, а старались одерживать верх над противником за счет стремительных, частых и, как правило, совершенно бессмысленных перестроений боевых порядков. Эти неожиданные перестроения, не имевшие ничего общего с разумной тактикой ведения боя, производились с подчеркнутой театральностью непосредственно перед сражением или же прямо в ходе оного. И если они и преследовали какую-то цель, то, вероятно, только одну — заворожить неприятеля ошеломляющей красотою искусного действа. Его особенный, фееричный характер,— продолжает Трояновский,— требовал и особенных средств. Вместо высоких шестов, втыкаемых в землю при обычном построении боевых порядков, использовались обреченные на смерть удальцы-гиганты. Они выбегали на открытое место и, прежде чем погибнуть от вражеских стрел, успевали цветом своих одежд, направлением бега и общим рисунком, составленным из отмеченных ими линий, сообщить подразделениям «акшаухини», какому из них, с какой скоростью и куда перемещаться и в какие геометрические фигуры затем выстраиваться. Вот это уже и были первые жаланёры. Но действовали они не совместно с войском, как нынешние, а отдельно от него. Как бы совершенно пренебрегая его присутствием и наличием, они разыгрывали грандиозную пантомиму; они подвергали различным изменениям, так сказать, пустое пространство, которое, однако ж, не заключая в себе ничего, кроме какой-то воображаемой рати, беспрестанно меняющей боевые порядки, приковывало к себе такое внимание, как если бы оно действительно было заполнено движущимися войсками. Тогда как маневры реального войска, являющиеся зеркальным отражением жаланёрских маневров, выглядели очень странно. Они представлялись то каким-то неуместным комическим подражанием осмысленному движению быстроногих, пышно наряженных великанов — иные из них, имея за спиною громоздкие сооружения в виде крыльев, изловчались даже перелетать по воздуху на некоторое расстояние, отмеряя дистанции,— то чем-то до крайности неправдоподобным: зыбким волшебным видением, возникающим в результате магического усилия жаланёров. В конце концов, воздействие этого зрелища, которому следовало бы называться жаланёрской клоунадой, достигало того, что изумленный и растерянный неприятель терял всякое представление о противостоящем войске, полагая даже в иные минуты, что такового на поле боя не существует вовсе...»

«Как не существует и поля боя»,— добавил в озорстве мой прадед, цитируя этот отрывок из «Жаланёрской азбуки» в своем трактате. «И сколь-нибудь устойчивого пространства»,— вдруг приписал он, быстро выдернув из-за уха — я так ясно все это вижу — не успевшее передохнуть перо... быть может, то самое перо — огромное, гусиное, слегка растрепанное,— которое он задумчиво держит у правого виска на старомодно поэтичном снимке, украшающем оборот авантитула драгоценной для меня брошюрки, скромно выпущенной в свет книгоиздателем С. Е. Кутейниковым в одиннадцатом году,— Вам, конечно, знаком этот снимок, подлейший д-р плутовских наук!.. А может быть, мой прадед употребил для трактата совсем другое перо, то, что покоится теперь у меня в столе в маленьком кожаном саркофаге,— перламутровое, «вечное», сработанное в Берлине и еще хранящее кое-где сухие бронзовые искринки старинных табачного цвета чернил... Не знаю. Но знаю я вот что — что в описанных Трояновским картинах мой прадед видел не какую-то там «клоунаду» и не «зачатки» жаланёрского искусства, а его высшее достижение...

И наконец, в-третьих. Третья и, быть может, самая главная причина, по которой Вы польстились на «Тайны...», заключается в том, что этот трактат чрезвычайно малоизвестен. Он никогда и никем не цитировался, не изучался и не переиздавался; его даже, скорее всего, и в глаза-то никто не видел, насмешливо рассуждал д-р Казин, и был, увы, недалек от истины.

«Тайны жаланёрского искусства» Павла Туркина были напечатаны, как я уже упоминал, в 1911 году книгоиздательством С. Е. Кутейникова «Донской арсенал», чье кратковременное существование на Атаманской улице в Новочеркасске прекратилось как-то внезапно, необъяснимо и навсегда: издательство оставило после себя лишь смутные слухи о неожиданном помешательстве г-на издателя, человека благородного, но очень странного, любившего фотографироваться в накладных усах и помещать свои шутовские снимки в газетах, да три опубликованных сочинения, среди которых были и «Тайны...».

Их тираж составлял всего пятьдесят экземпляров. Сорок восемь из них, насколько мне известно из семейного предания, купил в магазине Сущенкова войсковой атаман Павел Иванович Мищенко, отличавшийся вздорным характером,— купил и тут же казнил их шашкой на глазах изумленного книгопродавца и офицеров охраны, которые, впрочем, были повергнуты в замешательство не столько варварским поступком атамана, сколько бессмысленными звуками, коими он сопровождал свою бесшабашную, яростно веселую расправу: «Аря-урю-ури!!» Из двух экземпляров, оставшихся в живых, один хранится у меня. А вот другой — другой... не знаю, как он очутился в Америке и попал в Ваши ловкие руки. Впрочем, он, должно быть, давненько находился при Вас. Случайно купленный Вами еще в Вашу бытность в Новочеркасске, он как-то,— вероятно, тоже случайно,— угодил в неразборчивую утробу Вашего голодного саквояжа, с которым Вы проворно взбежали декабрьским утром двадцатого года по шаткому мостику на зафрахтованный хмурыми офицерами (вместо аванса, конечно, были дружно предъявлены подозрительно мирному весельчаку-капитану стволы револьверов) рыболовецкий баркас... Спустя много лет, обнаружив у себя потрепанную книжонку загадочного содержания, Вы могли установить, что она удивительным образом не значится в каталогах даже самых радушных библиотек, склонных давать приют не только счастливым питомцам плодовитых издательств, но и одиноким бродягам, откуда бы они ни явились и о каких бы тайнах ни лепетали — папуасской ли кухни, мироустройства или какого-нибудь диковинного искусства. Вот тут-то Вас и озарила лукавая мысль, что книжечка эта — неучтенная, обиженная душа, бесприютная сиротинушка... ах, ты, милая! — просто находка для заботливого мистификатора, сердобольного д-ра Казина.

Кроме того, из предисловия г-на издателя, который в силу каких-то необоримых причуд своего ума отрекомендовал моего прадеда сначала бравым гвардии сотником, потом духовным лицом буддистской общины Новочеркасска и тут же — немецким мыслителем из Дюссельдорфа Паулем Туркингаузеном, а в конце заявил, что за неимением у него, Кутейникова, «фотографического портрета нашего уважаемого брандмайора Павла Туркина» он помещает здесь свое собственное изображение «в отлично сработанных а ля император Вильгельм усах» (на портрете — мой прадед, снявшийся для первой страницы заведенного им же семейного фотоальбома),— из всего этого Вы могли заключить, что сведения о Павле Туркине необычайно сомнительны и эфемерны; что Павла Туркина, быть может, не существовало вовсе; что он некая выдумка, вроде Вашего короля Салроша... Но вот, поди ж ты, не выдумка! Не плод случайной фантазии или умышленного изобретения, а достойно проживший свой недолгий, прерванный собственным револьвером век казачий обер-офицер, военный ученый и владимирский кавалер. Похороненный в Люксембурге, куда его занесла печальная судьба, он оставил на этом свете не только трактат и скупую предсмертную записку, но и потомков, один из которых имеет досуг и терпение разбирать Ваши пакостные грешки...

Теперь, Станислав Модестович, когда я вывел Вас на чистую воду, Вы спросите — чего же я от Вас хочу?.. О! вижу, вижу, как Вы встрепенулись и приосанились, воодушевленные услужливой надеждой, что я сейчас попрошу отступных,— Вам уже грезится этакая картина: Вы посылаете сюда гонца с пакетом соблазнительных купюр, а я в Декору — с тем же гонцом — печатный экземпляр трактата, его оригинал и расписочку о получении внушительной суммы от г-на Икса за какой-нибудь криминальный товар,— письменного обещания забыть навеки и об учености гвардии сотника, и о его трактате Вам, пожалуй, и не потребуется, ибо с пустыми руками я буду выглядеть тем, кем Вы меня — в зависимости от желания — представите публике: возмутительным идиотом, забавным безумцем, отчаянным проходимцем.

Оставьте эти надежды.

Вот мои требования.

Во всех периодических изданиях, где Вы успели (на каком бы то ни было языке; частично или целиком) опубликовать под именем короля Салроша I «Тайны жаланёрского искусства», включая сюда журналы «SIGNS» и «RESEARCH NOTES», в которых Вы разглагольствовали о «временных трудностях расшифровки» этого «древнего текста», Вы однозначно заявите, что трактат принадлежит перу русского автора Павла Туркина — род. в 1882 г. в Новочеркасске, ум. в 1927 г. в Люксембурге,— и что произведение это не имеет ни малейшего отношения к изучаемому Вами королевству Савитар и многосложному языку гаятри: как видите, я оставляю за Вами право пользоваться и дальше Вашими козырными выдумками, если, конечно, это будет возможно — если Вы сумеете выкрутиться после столь неожиданного и — надеюсь — скандального заявления. А чтоб у Вас не возникло желания выдать его за веселую шутку или за старческий бред перетрудившегося ученого, Вам надлежит сопроводить свое сообщение репринтным изданием трактата (за Ваш счет, разумеется) с обязательным воспроизведением портрета автора и бесплатной передачей для дальнейшего распространения (при Вашей финансовой помощи) пятидесятитысячного тиража,— о котором мечтал в свое время мой прадед! — русским казачьим общинам в Америке и Люксембурге.

В случае невыполнения хотя бы одного из этих требований, я вынужден буду направить письменные соображения о Ваших художествах, подкрепленные фотокопиями кутейниковского издания «Тайн...», во все четыре академии, где Вы состоите почетным членом, и тогда, Станислав Модестович, у Вас не останется ни единого шанса выйти сухим из воды, сославшись, к примеру (я против этого не возражаю), на подлую выходку какого-нибудь мерзавца-ассистента, позволившего себе выступить с фальшивым переводом под Вашим добрым и честным именем.

Учитывая Ваш былинный возраст, в силу которого толидский фарс может в любое время обернуться

декорской трагедией, где главную роль, увы, Вам предстоит исполнить неотвратимым блеском и неизбежной искренностью, даю Вам на все про все шесть месяцев.

Александр Матвеевич Туркин».

3

Его первый ответ я получил очень скоро. Но что это был за ответ, Боже мой! Я ожидал от него все что угодно. Что он начнет испуганно юлить, многословно оправдываться, просить уступок и отсрочки, стращать меня сфабрикованным обвинением в фальшивомонетничестве и контрабанде,— наемным киллером, наконец! Или, как это часто бывает с артистичными шулерами, внезапно пойманными за руку неумолимым крупье, станет в позу задетой чести и оскорбленного достоинства,— да как вы смеете клеветать!! и прочее. Но только не это!.. Я не верил своим глазам.

Он невозмутимо поблагодарил меня,— да-да! — тоном снисходительного старца ученого за то, что я «проявляю искренний интерес» к его «посильным трудам». Учтиво заверил, что это ему вдвойне приятно, так как я его «соотечественник и земляк» (землячок-дурачок!) и так как я «по всей видимости, молодой человек, серьезно увлеченный»,— а уж это не может его не радовать! — «историей древних гималайских государств». Как бы из желания потрафить этой редкостной «увлеченности», он взялся доходчиво расписывать мне, что первые сведения о королевстве Савитар доставил в Европу в 1600 году португальский купец Диего д'Альмиедо (ах, эти вездесущие португальские купцы!); что королевство это, упоминаемое в «различных древнеиндийских источниках», носит имя ведического божества, олицетворяющего Солнце... «Название же языку, дорогой Александр (позвольте мне, одинокому старику, обращаться к Вам с дружеской теплотою), дал английский исследователь, офицер Ост-Индской компании Клинтон Уортон, исходя из того, что словом «гаятри» именуется гимн-воззвание к божеству Савитару — священнейший гимн «Ригведы», произносить который — представьте себе, Александр! — запрещалось под страхом мучительной смерти кому бы то ни было, кроме дважды рожденных из касты браминов. Написанный на санскрите, он предварял все тексты, найденные в начале XIX века экспедицией Уортона в Западные Гималаи, где на обширном плато были обнаружены, помимо прочего, остатки древних строений, зарисованные еще купцом д'Альмиедо. Сами же тексты, так и не расшифрованные Уортоном, были написаны на неизвестном языке, который он и назвал языком гаятри...»

Да, а вот тут-то он и ввернул, между прочим, то,— вероятно самое главное! — ради чего он прислал мне (так сказать, выкатил пробный шар) эту трогательную цыдульку.

Будто бы в угоду моей любознательности и все тем же благородно-просветительским говорком, он сообщил, что сын Уортона, Джеффри Уортон — уже «член Британской Академии» — подошел очень близко к расшифровке загадочного языка, и даже (нотабена!) «попытался осуществить перевод одного савитарского манускрипта, чье название, если воспользоваться военным термином, может и даже должно звучать как «Тайны жаланёрского искусства» — буквально же «Тайны искусства воинов-вех», хотя сочинение это, значащееся в «Каталоге савитарских рукописей Джеффри Уортона» под номером 95, трактует, в сущности, о тайнах пространства. А так как этот достойный ученый, как Вы понимаете, Александр, все же не справился в полной мере...» Ну, нет! Довольно!!

Я коротко отписал ему в тот же день, что не желаю слышать ни о достойных ученых, ни о пронырливых купцах, ни о деятельных британских офицерах, равно как и о Савитаре в целом, и что он напрасно надеется выиграть время, изображая из себя невинную овечку! «Меня интересует только *одна* Ваша мистификация — трактат моего прадеда под именем короля Салроша! И только *одно* сообщение — принимаете ли вы мои условия! Я жду».

Подобных коротких писем я отослал ему в течение пяти месяцев с полдюжины. Он молчал. И вдруг прислал телеграмму:

«Бога ради, Александр, не торопите меня. Я уже рядом. Казин».

Через месяц пришло письмо.

4

«Приветствую Вас, дорогой Александр!

Приветствую, обнимаю и спешу поделиться с Вами — теперь я могу это сделать без оглядки! — некоторыми сведениями и соображениями относительно тайны «Тайн жаланёрского искусства»...

О, если б Вы знали, мой добрый и бесценный друг, как я обязан Вам!..

Однако ж к делу, к делу!

В одном из Ваших писем Вы мельком упомянули, что имеете на руках оригинал трактата Вашего покойного прадедушки Павла Евсеевича Туркина. Но так ли это, Александр? Нет-нет, не подумайте, что я хочу уличить Вас в заведомой неточности! Вы честный и сердечный молодой человек, который может только искренне заблуждаться... Впрочем, не это важно.

Мне наконец-таки удалось обнаружить не только печатный экземпляр трактата, тот самый, о судьбе которого Вы строили различные догадки, но и рукописный оригинал. И где бы Вы думали? В одном

захудалом частном собрании. А я-то, старый упрямец, назойливо тревожил Библиотеку Конгресса! Но что я говорю, Боже мой! Где именно находились эти сокровища — тоже не важно. А важно вот что.

Текст трактата, напечатанного в 1911 году книгоиздательством Кутейникова в Новочеркасске,— даже при беглом взгляде на него! — обнаруживает несомненное сходство с текстом, написанным в IV веке до Р. Х. монархом Савитара Салрошем I. Что же касается оригинала, то он до такой степени совпадает в главных своих идеях и манере их изложения с савитарским текстом, что если рукопись Вашего прадедушки перевести на язык гаятри, заменив цитаты из Библии на близкие по смыслу цитаты из Вед, то это и будет в точности трактат короля Салроша!..

Вы, наверное, думаете, Александр, что это совпадение несказанно удивило меня. Нет, ничуть! Я ждал! Ждал, быть может, всю свою жизнь, смирившись ради этого с печальной участью зажиться на этом свете до полной дряхлости, что когда-нибудь найду подтверждение тем своим неотступным идеям, которые мне снискали, увы, лишь репутацию сумасшедшего, уже давно и бесповоротно, дорогой Александр, утвердившуюся в кругу моих коллег.

Ваше первое послание пробудило во мне надежду. Но я боялся спугнуть удачу. Сколько раз мне уже казалось, что я рядом с нею — что в руках у меня неоспоримые доказательства моих давних и настойчивых утверждений, в то время как речь шла о банальнейших плагиатах, а не о подлинном совпадении текстов! Да... и сколько раз, сколько раз, прибегая к утонченным уловкам, меня разыгрывали всевозможные шутники, осведомленные о моих многолетних поисках! Я чуть было не отнес и Вас к их числу, отчего и в первом письме к Вам — не стану теперь скрывать — старался всячески уклоняться от обсуждения Ваших претензий, ошибочно почитая за насмешливую выдумку и эти претензии, и Павла Туркина, и его трактат, и все, что Вы сообщали мне так пылко и так звительно. Но когда я убедился, что Вы не шутите, когда я своими глазами прочитал сочинение Вашего прадедушки, я был впервые по-настоящему счастлив и весел. И только исследовательский инстинкт заставлял меня делать и тщательно проверять скептические предположения.

Первое, что пришло мне в голову, было вполне вероятным: Павел Туркин мог воспользоваться переводом Джеффри Уортона, сделанным в 1862 году и опубликованным годом позже в Лондоне; он мог перевести с английского на русский уортоновский вариант «Тайн жаланёрского искусства» и выпустить его в свет под видом собственного сочинения. Но я тут же отбросил это предположение, как только перечитал перевод Уортона,— он в такой же мере далек от савитарского оригинала, в какой мере близок к нему трактат Павла Туркина. Уортон вообще не мог сколь-нибудь точно передать содержание трактата, поскольку гаятри в то время еще не был расшифрован.

А вдруг — сделал я второе, более чем смелое, предположение,— был расшифрован. И не кем-нибудь — а Вашим прадедушкой! Вздор, скажете Вы. Вовсе нет. Если б, допустим Павел Евсеевич был хорошо знаком с трудами обоих Уортонов, обладал бы при этом некоторыми специальными знаниями и навыками, имел бы особую склонность ума, располагал бы широким выбором разнообразных методов и был бы, наконец, не лишен возможности длительно изучать савитарские тексты, пребывая годами в Лондоне, где он пользовался бы неограниченным доверием и неизменным радушием Джеффри Уортона, такое могло бы случиться.

Из всего перечисленного я вынужден был безоговорочно отказать Павлу Туркину, как отказал бы всякому исследователю того времени, в последнем. До 1912 года, когда все савитарские рукописи перешли по завещанию Джеффри Уортона, скончавшегося за письменным столом над неоконченной расшифровкой языка гаятри, к Британской Королевской академии, они были недоступны для изучения.

Текст Павла Туркина — и уж в этом нас с Вами, мой дорогой Александр, мой драгоценный, мой умница, теперь никто не разубедит — возник совершенно независимо от каких бы то ни было текстов... Мне кое-что удалось выяснить и об обстоятельствах его возникновения.

Вы, скорее всего, не знаете, Александр, что на оригинале есть надпись, датированная 1910 годом. Это собственноручная резолюция военного министра России, генерала от кавалерии В. А. Сухомлинова относительно трактата Вашего прадедушки. Ее содержание, а также некоторые официальные бумаги, копии которых я получил из Парижа и Люксембурга от держателей архивных документов Канцелярии Войска донского, свидетельствуют о том, что Павел Евсеевич взялся писать трактат вовсе не по собственному побуждению, как Вы, быть может, предполагаете, а по приказу военного начальства. Зимою 1910 года на имя генерала Федора Таубе, занимавшего тогда пост войскового атамана, поступила служебная записка от Сухомлинова, в которой министр довольно резко и грозно, находясь, вероятно, под воздействием дурного настроения или во власти неодолимой скуки, упрекал атамана в том, что казачьи офицеры «в силу высокомерия, а может, и злого умысла [...] нисколько не участвуют в распространении военного опыта для пользы Российской армии». Далее он холодно сообщил, что «усмотрена срочная необходимость в новом учебнике для жаланёров». А так как ему, Сухомлинову, «прекрасно известно, что наилучшим образом жаланёрская служба поставлена в казачьих войсках», то он приказывает атаману Таубе «немедленно сыскать у себя на Дону надлежащего автора в чине обер- или штаб-офицера и не позднее осени представить готовую рукопись в министерство».

Таубе вызвал сотника Павла Туркина, объявил ему соответствующий приказ, и уже к лету 1910 года по Рождеству Христову,— я выражаюсь, Александр, так торжественно, потому что произошло нечто величественное и непостижимое,— трактат «Тайны жаланёрского искусства» был написан... во второй раз; на русском языке; спустя 2300 лет после того, как он впервые дал о себе знать на гаятри...

В августе рукопись (разумеется, не прочитанная атаманом, который, однако ж, в поспешном приказе

о награждении сотника пятью золотыми империалами из войсковой казны высоко оценил и «дельный слог», и «трезвую рассудительность» автора) уже находилась в Петербурге; 14 ноября она предстала перед глазами министра, нечаянно вспомнившего о своем поручении.

Можно представить, какими гримасами искажалось его лицо, когда вместо учебных рекомендаций он читал, к примеру, такие пассажи:

«Жаланёром, в сущности, является всякий, кто состоит по воле Всевышнего в особенных — жаланёрских — таинственных отношениях с пространством. И более того. Приверженность Истине побуждает меня сказать всем, кто способен это понять: не жаланёры возникли в связи с условной необходимостью ориентироваться в пространстве при всяких в нем эволюциях, а пространство как таковое — как настойчивая, неодолимая иллюзия — существует лишь благодаря жаланёрам, на которых Господь возложил обязанность поддерживать эту величественную иллюзию, сравнимую по силе и вечной загадочности только с иллюзией времени. Ибо лета Всевышнего, как известно нам из псалма 101-го, никогда не кончатся. Потому что нет у Всевышнего лет,— нет у Него того исчезающего, истекающего, текучего, что мы называем временем, принимая уж слишком близко к сердцу некоторую неустойчивость зримых образов. Но нет у Него и пространства. Никакого. Ни конечного, ни бесконечного. А есть только Его переменчивое и могущественное воображение. Ибо если б пространство было бы чем-то большим, чем видимость, если б оно обреталось за пределами Его воображения, то оно включало б в себя и Его, необъятного, непоглощаемого, подчиняя Его печальным законам — бренности, тления и изменчивости. Но сказано в том же 101-м псалме о земле и небесах: «Они погибнут, а Ты пребудешь; и все они, как риза, обветшают, и, как одежду, Ты переменишь их,— и изменятся. Но Ты — тот же...»

И далее:

«Пространство и есть эта дивная риза, которая может подвергнуться — и подвергается во всякую минуту! — множеству чудесных изменений. Вечной, необозримой и неизменной ризы, предназначенной для общего пользования, не существует. Пространство возникает по мере надобности для каждой отдельной души и для каждого отдельного случая. Его разворачивают, как ризу, Жаланёры Господа Бога, наделенные *чувством* пространства и властью внушать это чувство...»

«Как полки не могут двинуться дальше вдоль тех воображаемых линий марша, что рисуют им летучие исполины, если последние вдруг перестанут отмечать своими фигурами обдуманный полководцем путь, так никакое движение во Вселенной — мысленное или физическое — не может осуществиться, если ему не будут способствовать Жаланёры Господа Бога, Живые Вехи Создателя, Его Тайные Ангелы, Неусыпные Стражи Его Божественного Воображения, которые не допустят ни разрушения иллюзии, ни черезмерного увлечения ею...»

Возвращая рукопись в Новочеркасск с резолюцией, адресованной атаману Таубе, министр отбросил всякие формы служебной вежливости: «Это что такое?!! — написал он на титульном листе, пересекая длинными диагональными строчками название трактата.— Да читал ли ты, сукин сын, этот бред?!! Так вот! — прочти и расследуй: в своем ли уме твой сотник или он подлец и изменник!! В первом случае немедленно препроводить его в сумасшедший дом, во втором — взять под стражу и доставить сюда, в Петербург, ко мне лично!!»

Рукопись была получена атаманской канцелярией уже при Павле Ивановиче Мищенко, сменившем Таубе на посту атамана зимою 1911 года. Новый атаман то ли по небрежности, то ли намеренно не стал разбираться в этом деле своего предшественника, которого он, как известно, недолюбливал за его немецкое происхождение.

Так или иначе, летом трактат был опубликован неожиданно возникшим и так же неожиданно исчезнувшим издательством «Донской арсенал». Возможно, что г-н издатель, этот загадочный С. Е. Кутейников, о котором мне ничего не удалось выяснить, кроме того, что в Великом Герцогстве на кладбище близ Дюделанжа между могилами есаула Степана Черкесова и сотника Павла Туркина покоится прах некоего Сергея Ефремовича Кутейникова родом из Новочеркасска, был очень близким и преданным другом Вашего прадедушки, иначе бы он не решился выпустить в свет трактат, запрещенный к печати военным министром. Впрочем, трюк с фотографией, на которой, как Вы утверждаете, все ж таки изображен Ваш прадедушка, а не г-н издатель, будто бы предлагающий публике свой собственный фотопортрет (да еще в накладных усах!), и явно озорное предисловие свидетельствуют о том, что Кутейников (или Ваш прадедушка, выступивший в роли издателя под этой фамилией,— да-да, Александр, такое могло случиться) стремился обратить факт издания в веселую шутку. Но это не спасло тираж от той чудовищной расправы, которую Вы так живо и изумленно описали, не ведая, что атамана Мищенко сурово отчитал по телеграфу военный министр, прознавший об издании. Последний распорядился «изничтожить любыми способами эту бредовую книжонку, а негодяя издателя призвать к ответу». И это счастье, мой дорогой Александр, что два печатных экземпляра и рукописный оригинал уцелели! Ибо теперь я смогу предъявить доказательства тому, о чем я неустанно твердил полжизни. А именно:

Существуют неизбежные тексты, природа которых такова, что они могут быть написаны дважды, трижды и множество раз совершенно неизвестными друг другу авторами.

Эти тексты, Александр, несмотря на свою внешнюю завершенность и кажущуюся самодостаточность, являются лишь разрозненными и невнятными фрагментами одного-единственного, по-настоящему связного и всеобъемлющего Текста. Их независимость друг от друга — иллюзорна, а содержательность — обманчива, ибо каждый из них в отдельности, будучи темным отрывком, незаконченным предложением, а иногда только величественной морфемой или божественным знаком препинания, не

несет в себе ни малейшей крупицы того ошеломляющего смысла, который возникнет при их полном слиянии в окончательно проявившемся и воистину завершенном Тексте. И ни один из них, Александр, какие бы блистательные сочинители — чуткие повивальщики — ни способствовали бы его неизбежному появлению на свет, не дает даже смутного представления о красоте, совершенстве и виртуозности стиля, которым написан, пишется, будет написан — категория времени не имеет здесь никакого значения! — единый и вечный Текст. Его загадочные фрагменты извлекаются из области непроявленного уже тысячи лет некой неумолимой силой, которая не считается с индивидуальными замыслами и устремлениями разноязыких авторов... Возможно, что и король Салрош, так же, как и гвардии сотник Туркин, был намерен написать нечто очень полезное для военной практики,— его трактат в этом случае должен был выглядеть так, как перевел его Джеффри Уортон. Но с королем Салрошем случилось то, что случилось с Вашим прадедушкой весною 1910 года. Королем овладело некое светозарное сумасшествие, длительным приступом которого сопровождается возникновение всех неизбежных текстов. Но почему — Вы спросите — текста, написанного Салрошем, было недостаточно для той высшей силы, которая неотступно и неуклонно, подчиняя себе обезумленных авторов, проясняет таинственный и окончательный Текст? Да потому, что слишком велика была возможность, что тексты, созданные в затерянном королевстве, не будут обнаружены, что язык гаятри не будет расшифрован. Однако же главное обстоятельство, повлиявшее на решение всемогущего Провидения, заключается в том, что англичанин Джеффри Уортон неверно передал содержание трактата в своем убогом переводе. Случай с Вашим прадедушкой подтверждает, что существует непреложный закон:

Всякая возможность утраты неизбежного текста, его неверное истолкование или неточное выполнение высшей воли первоизбранным автором влекут за собою повторное проявление неизбежного текста в другом месте, в другое время, на другом языке и при содействии другого автора.

Все будет написано. И все будет написано так, как оно должно быть написано.

Но удивительно вот что. Даже если перечисленные обстоятельства не имеют места, один и тот же фрагмент великого Текста могут одновременно проявлять различные авторы, так же, как Дагерр, Ньепс и Талбот, еще не зная друг о друге, усердно совершенствовали в тайне от всего мира открытые ими и очень сходные приемы светописи. Ибо неизбежные тексты, Александр — такова их изначальная сущность — не сотворяются, а открываются. Они подобны крохотным островам, показавшимся на поверхности океана, из глубины которого неудержимо всплывает гигантский Континент, уже имеющий множество названий, три из них — «Авьякта Парва» (Непроявленная Книга) индусов, «Умм ал-Китаб» (Мать Книги) и «Имам Мубин» (Ясный Оригинал) арабов — представляются мне наиболее удачными, но и они временны, как временны названия отдельных точек этого вечного Континента. Когда он всплывет целиком, когда откроются его дивные ландшафты, тогда исчезнут пестрые и бесчисленные названия ничтожных участков безграничной суши, забудутся имена их вдохновенных первооткрывателей и утратится всякий смысл устанавливать личность древнего мореплавателя, некогда ступившего на исчезнувший, слившийся с необъятной и вечной землей островок. Все это уже происходит с некоторыми писаниями. И будет происходить со всеми неизбежными текстами.

Но до тех пор, пока «Авьякта Парва» не проявится целиком, пока Континент «Имам Мубин» не станет видимым, будут блуждать в океане, скрывающем Единосущный Текст, подневольные мореплаватели, одержимые поиском некоего острова, который, несомненно, существует, и даже, быть может, уже открыт и назван чьим-нибудь именем. Чьим и когда, и на какой срок, для острова, в сущности, безразлично.

Для «Тайн жаланёрского искусства», как и для всякого фрагмента Непроявленной Книги, безразлично, кем, когда, сколько раз и при каких обстоятельствах они были написаны... и кто написал их первым, мой милый Сашенька,— книгоиздатель С. Е. Кутейников, король Савитара Салрош, «подлейший» д-р Казин или твой «благонравный» прадед,.. твой зажившийся прадед, который очень, очень давно, когда в той уютной западной комнатке, что озаряется к вечеру восхитительным светом, окрашенным витражами в арочных окнах, покрикивал в люльке твой годовалый дед (там ли у тебя теперь детская?), взял себе имя и документы несчастного бильярдного шулера, раздавленного ландолетом в безлюдную ночь, а заодно и выкупил из заклада его захудалый домишко в Креничном, где мне довелось прожить без малого десять лет...

. . . . . .

Я бесконечно тебе благодарен, Сашенька, за твою преданность благочинному призраку, которого ты лелеешь в памяти,— в которого превратился и для тебя, и — увы — для меня гвардии сотник Туркин,— он заставляет меня теперь закончить это письмо совсем не так, как хотелось бы мне; от твердит мне, что все мои рассуждения о неизбежных текстах ты сочтешь за попытку выкр титься — за хорошо обдуманный бред многоопытного комедианта, решившего представиться сумасшедшим... Ах, Сашенька, это не так! Я делился с тобой сокровенными мыслями... Но пусть исполнится воля призрака! Он тронут твоими сердечными словами о нем. И он говорит: я признателен тебе, милый Сашенька, за ту праведную жестокость, с которой ты выставил д-ру Казину суровые, но справедливые требования. Он, конечно, не сможет их выполнить, потому что разоблачение и позор обрушатся на него немедленно, и никакие ссылки на подлецов-ассистентов не спасут от бесчестия его «доброго имени». Но разве тебе не достаточно и того, что лукавый д-р все же открылся тебе... Я с самого начала знал, что он сделает это,— сделает неизбежно. Я надеюсь, что из того, что он сообщил тебе относительно моего злосчастного трактата, переменившего всю мою жизнь, написанного и изданного мною в порыве какого-то необоримого безумия, приступ которого повторился и здесь, в Америке, ты уже понял, почему мне пришлось скрываться

под видом Станислава Казина, чье скандальное имя, затрепанное газетенками, оказалось гораздо надежнее, чем имя выдуманного мною книгоиздателя,— желтый дом угрожал мне лишь в лучшем случае, в худшем — мне уготовлен был трибунал. К этому я должен добавить, Сашенька, что в Великом Герцогстве близ Дюделанжа я похоронил не без почестей двух нищих и эксцентричных казачков, дружно застрелившихся, или, лучше сказать, отрезвивших хмельные головы у меня на глазах. Оба они были из Хомутовской станицы, их настоящих имен я не помню. Но помнится мне хорошо, что младшего урядника с щербатым лицом (вдруг скакнувшего, прости Господи, в сотники) я похоронил под своим, вахмистра — под именем Кутейникова, а вслед за этим послал домой ту обманную предсмертную записку, о которой ты, кажется, упоминал. Зачем я все это сделал, Саша? Не знаю. Быть может, это было мрачное озорство... отчаяние... или желание забыть навсегда все свои горемычные имена, кроме одного,— с которым я жил десять лет в России и с которым покинул ее. С этим именем я свыкся и слился душою. И если б теперь я мог... Ах, если б я мог просить тебя, Сашенька, проявить хоть толику милосердия к д-ру Казину — отдать ему снисходительно хоть малую часть из того, что с легкостью достается счастливому призраку в гвардейских погонах, несомненно достойному твоих трепетных чувств... Но нет. Я утратил всякое право просить тебя об этом, как утратил и право сурово потребовать от тебя исполнения моей последней воли — оставить в покое д-ра Казина, чье имя и тайны ты нацелился сделать добычей скандальных статеек и... но, Боже мой, о чем я говорю!.. Прости. Да и, пожалуй, уже — прощай!

Твои требования не выполнены. И потому ты волен разоблачить меня. Все в твоей власти. Однако же не спеши, Александр. Не спеши отвечать мне. Только призрак был несказанно рад твоим письмам. Только он готов был лететь к тебе, чтоб увидеть тебя, говорить с тобою, обнять и прижать тебя к сердцу и предъявить тебе множество доказательств того, поверить во что почти невозможно. Д-р же Казин неумолим и расчетлив. Он знает, что, оставшись наедине с собою, ты вынужден будешь отвергнуть язвительные сомнения желчного разума и поверить без всяких доводов, что где-то там, в захолустном штате Айова, в Богом забытой Декоре жадно рассматривал каждую буковку твоих ядовитых посланий твой прадед... Словом, ты уже понял, наверное, что я распорядился послать тебе это письмо лишь после моей смерти, Сашенька, моей настоящей смерти... Ну да, ну да... А может быть, д-р Казин вовсе не собирается умирать?.. И может быть, на последних страничках этого письмеца он только хотел продемонстрировать Вам, уважаемый Александр, как происходит *вторжение неизбежного текста*... Шучу, Саша, шучу. Твой прадед неисправимый шутник. Прощай».

5

Не знаю, зачем я пошел в тот душный июньский денек, когда получил это письмо, к горбатой Дашеньке? Что я хотел выяснить у несчастной старухи, неотлучно пребывающей в заповедном мире, чудесно выскользнувшем из потока времени и прочно утвердившемся на неподвижных берегах ее сознания, исполненного нерушимых иллюзий... «Стасик играет на бильярде»... всегда, во веки веков. Боже мой! Я даже не могу припомнить хорошенько, о чем расспрашивал ее, лежавшую в смрадном тулупе на улице, на лавке, под низким окном осевшего дома, что кричал ей, нетерпеливо топая ногою и наклоняясь к ее глухому, источающему запах подвальной прохлады уху,— что требовал от нее?..

В Креничном переулке гудели и вздрагивали кусты, осторожно осаждаемые пчелами и на лету пронзаемые шмелями; тучные стрекозы ударялись об оконные стекла, падали на черный тулуп и на серое лицо старухи и тут же взлетали, мгновенно превращая в призрачное сияние передохнувшие крылья. Дашенька поднялась, как будто для того, чтоб окинуть взглядом картину июньского торжества насекомых; уставилась на дерзкий кустик, выросший прямо из стены ее дома, потом взглянула на меня. Да-да: она узнала меня... я тот самый чиновник по акцизной части, который вечно (от Сотворения Мира до Судного Дня!) преследовал и будет преследовать ее брата, проигравшись ему до копейки вне времени и пространства. Ее глаза,— прежде тусклые, а теперь загоревшиеся,— излучали ровный, чистый и яркий свет сумасшествия.

— Что?! Что?! — неожиданно закричала она, замахиваясь на меня клюкою.— Обыграл тебя Стасик, несчастный акциз!.. И поделом тебе!! Поделом!!

Я ушел.

И по тому, с какой вызывающей победоносностью были произнесены устами безумной эти слова, а так же по тому, с каким неодолимым волнением я торопился в тот памятный день домой, чтоб читать, перечитывать и снова читать, разрывая в клочья давно заготовленные разоблачительные письма, то последнее, немилосердное послание д-ра Казина, я понял: он выкрутился...

Татьяна Окуневская

Татьянин день

31

Левушка! Братец! Держу его руки в своих, заглядываю в глаза, хочу чтобы все, все ему на свете нравилось! Теперь смеемся, чтобы он не объелся после своей трески с червями и не умер у меня на руках. Кутим уже пять дней. Жду,пожду его красавицу жену Ирину, нет как нет, но у нас в доме заведено не расспрашивать, а я могу заболеть от любопытства.

Как хорошо ни о чем не думать, ничего не делать — я и не помню, когда такое со мной случалось. Я научилась пить, и это такое, оказывается, удовольствие: голова легкая, сладкая дымка, все кажется веселым, смешным, а Левушка, который раньше тоже в рот не брал спиртного, научился в лагере пить всякую гадость, в хорошем вине теперь не находит никакого вкуса и пьет, как мужик, стаканами. Ему я, конечно, ничего о Берии не рассказала, не могу рвать ему душу, он же, как и Папа, ни перед чем не остановится, он просто может убить подлеца и снова тюрьма.

Я вот-вот выезжаю за границу, все документы уже готовы и оркестровки тоже, и я делала все, чтобы оттянуть выезд и встретить Левушку.

Первая страна — Болгария. Я понимаю, что это маленькая, провинциальная страна, но для меня, для деревенской, это Европа, и мне всегда интересна жизнь другого народа, ощущаешь объемность мира.

До чего же красивы мужчины болгары! Головы! Даже на некрасивом теле красивая голова. Таким бы я в живописи создала Иисуса: бледная кожа, удивительные длинные, лучистые золотисто-коричневые глаза, умные, добрые; нос, рот благородны, бледный высокий лоб,и волосы коричневые, как глаза, ниспадают волнами.

Первое, куда я попросила меня отвезти,— монастырь, я ведь о нем знаю тоже только из литературы. В Родопах, высоко в горах старинный мужской монастырь. Осмотрев все, что можно осматривать туристам, я расстроилась из-за того, что не смогу увидеть жизнь монастыря, людей... и как будто кем-то услышанная вижу, что ко мне подходит монах и от имени настоятеля приглашает на трапезу.

Поднимаемся по узкой мраморной лестнице в широкий портик с мраморными колоннами, цветы магнолий касаются лица, на длинном столе персики, сливы, виноград. Группами стоят монахи в черных одеждах, приветствуют меня, и сразу же завязывается разговор, такой непосредственный, как будто я сестра, как будто родилась здесь, в монастыре,— никакого замешательства, натянутости, фальши,и глаза, они смотрят в душу, перед ними нельзя солгать, нельзя не ответить откровенностью. Нас, обыкновенных людей, смотрящих так глубоко, глубоко мыслящих, глубоко говорящих, уже почти нет... незримый другой мир... тишина человеческой души... лицо настоятеля такой высокой одухотворенности... сопричастности к неведомому... мне захотелось поклониться ему, и я поклонилась в пояс. На душе легко, светло.

В Болгарии стоят наши войска, и поэтому все плохо, все не так, как хотелось бы: есть только наш духовой оркестр и петь пришлось под аккомпанемент нашей плохой пианистки.

Последняя поездка — старинный город Пловдив. Я еду в открытой машине рядом с шофером, сзади переводчик и сопровождающий из ВОКСа.

Когда я вышла из гостиницы, все уже сидели в машине, шофер вскочил, открыл мне дверцу, подал руку, заглянул в глаза... и со мной что-то произошло... я не могу оторвать от него глаз... я молю, чтобы дорога была длиннее... во мне пламя его глаз... его поданной руки... наверно, он некрасивый... но я с восторгом, не глядя, вижу его сильное, стройное тело... руки на руле... спокойные, мужские... ноги на педалях... профиль... вьющиеся коричневые волосы, мятущиеся по ветру... Он через переводчика сделал мне комплимент — вчера он видел какой-то мой фильм... а я смысла не понимаю, я слушаю его голос, его интонации... вдруг всем существом я чувствую, что мы вместе, что он ловит мое дыхание, каждое движение... мы вместе в огромном пространстве...

Пловдив. Уже зажигаются фонари. Старинная гостиница. Я мечусь по номеру, он постучит... я пойду за ним на край света... я буду бродить с ним по улочкам... молча... ощущать его тепло... слышать его сердце... тонуть в этом неизведанном чувстве... светает, я погасила лампу, и мгновенно погас свет в его окне... он со мной... он тоже не спит... что его держит... «звезда»-шофер... он же должен чувствовать, что сейчас не существует между нами никаких преград... а я... нет... сама я никогда к нему не постучу,

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», № 8, 9.

он ведь, наверное, совсем обыкновенный мужчина и расценит мой приход впрямую, а я этого не хочу. Не хочу. Пусть все останется так на всю жизнь...

Дунай! На другом берегу Румынии. Ну как устоять перед соблазном искупаться! Еле уговорила капитана теплохода разрешить с условием, что ко мне привяжут веревку. Прыгнула, и ужас!!! Дунай бешеный меня колотит, кидает, как щепку, но помощи просить нельзя, как же я смею посрамить свое отечество — весь теплоход смотрит на меня, я даже пытаюсь улыбаться, подняли на борт, дрожу от страха, но улыбаться продолжаю.

На румынском берегу меня встречает музыка, цветы, много людей. Оказывается, здесь в селе свадьба, и представитель ВОКСа предложил всем выйти мне навстречу. Меня подхватили, усадили за стол, потом все закружилось, понеслось в танце и я с ними! Кружились женские белоснежные крахмальные юбки, кружились мужские шапочки с перьями, кружилась, танцевала, пела земля!

А теперь меня везут в Трансильванские Альпы, к гуцулам. Переводчик рассказал, что село это столетиями славится шитьем и вышивками по сукну, по коже, что это настоящее искусство. После ритуала встречи, знакомств, показа действительно чуда — великолепных вышивок, ко мне подходит мужчина и на чистом, правильном русском языке приглашает в гости, и я впервые вижу то, что с первого класса мне объясняли как «кулацкое хозяйство»: огромный двор с гумнами, сеновалами, постройками, все добротно, блещет чистотой, порядком, представить себе не могла, что такое существует, что такое можно увидеть не в кино и не в театре.

А конюшня? Какая упряжь, как она отчищена, с какой аккуратностью развешана по стенам! А кони! Ухоженные, сытые, лоснящиеся разглядывают меня своими маслинными глазами... Где мой Марс? Жив ли? Луков мне рассказал, что какой-то умный, добрый человек, когда начались интенсивные бомбежки

Киева, открыл конюшни и выпустил всех лошадей, и,может быть, мой Марс жив и сейчас вот так же стоит, вот в такой же конюшне у какого-нибудь немца.

Рассматриваю этого князя, этого чародея, создавшего этот рай... а что, ведь, наверное, из таких мужиков тогда в исходе и начались во всем мире и князья, и цари, и дворяне, и лорды... У него прямые иссиня-черные с проседью волосы, такие же глаза-маслины, как у коней, ему, видимо, много лет, он большой, налитой, как спелое яблоко, смуглый, руки дивной красоты — не крестьянские,— как-то очень специфически ходит, может быть,от большого веса и роста медленно, крепко ставит на землю большие ступни, он не гуцул, не украинец, не румын, венгров я еще не видела...

— Не мучайтесь, я таджикский цыган.

Вот так на! У меня распахнулся рот. Я где-то слышала, читала, что таджики и таджикские цыгане по одной из очередных теорий чистые арийцы, идущие непосредственно от индусов, глядя на его породу, можно в это поверить.

Проходим в третий двор и входим во что-то уже совсем невообразимое: семья человек двадцать взрослых и как горох рассыпаны цыганята, все похожи на деда, прадеда, отца, только к маслинным глазам прибавились еще в кольцах кудри. Все они неприлично красивы, даже от двух старух с трубками веет красотой, мелюзга крепкая, как грибки-боровички. Одна из старух — первая жена хозяина, вторая умерла при родах, и он женат на третьей, молодой, которая стоит с грудным ребенком, а рядом с ней жена правнука, только уже голубоглазая, тоже с грудным ребенком! Никто не отбивает чечетку, не трясет плечиками, стол накрыт, как для приема в «Гранд-отеле», только что нет салфеток...

Что-то тут не то, на сей раз я обязана узнать эту тайну... совсем меня добило поведение семьи за столом, и уж совсем наваждение — хозяин интеллигентный человек, а на столе я увидела блюдо из царского сервиза...

Пьем прекрасное домашнее вино.

— Я вижу, что ваше удивление разрастается с каждой минутой! Я петербуржец...

Я вскочила из-за стола под неприличным предлогом и попросила хозяина меня проводить...

— Извините за мой поступок, но то, что можно сказать мне, нельзя говорить при переводчиках, шоферах, представителях ВОКСа. Знаете ли вы советское слово «стукач»?

— Знаю! Знаю! Уже знаю, спасибо вам... Господин Распутин часто приглашал мой хор на балы и вечера, я тот самый цыган, который пел государыне и государю. Я уехал от большевиков в революцию, стал не оседлым цыганом, болтался в кибитках, попал в этот обетованный край и осел навсегда...

Пути Господни неисповедимы!!!

— Что же вы сейчас сделали? Почему не ушли с немцами?

— Вы видите, что я теперь себе не принадлежу, я заложник своей семьи, куда же я их дену?.. Куда же я с ними?..

— Но вы не понимаете и не знаете, что и вас, и вашу семью арестуют, уничтожат, а все ваше добро, весь труд вашей жизни разграбят!

— Я обо всем этом догадывался и даже уже знал... У меня вся надежда, что сюда они не доберутся, гуцулы ненавидят советскую власть,и они побоятся подниматься в горы...

— Я не смею советовать, *я ваша внучка,* но я пережила то, что вам и присниться не может,— у меня арестовали Папу, Бабушку, Брата, бросьте все и бегите, пока не поздно, куда глаза глядят, опять в табор к своим, куда угодно! Я ведь тоже рискую, так разговаривая с вами, у нас и этого делать нельзя! Я умоляю вас, бросьте все! Все! В селе знают, кто вы?

— Нет. Они считают, что я обыкновенный цыган...

До ночи хозяин — и один,и со всей семьей — пел для меня, я такого цыганского пения больше никогда не услышу. Мы пили дивное вино. Выехали в темную звездную ночь. При расставании мы оба волновались, я благословила его глазами, он поцеловал мне руку, поклонился в пояс. Таким я его и запомнила. А теперь, когда я думаю о нем и о его цыганятах и представляю, что с ними сделает советская власть, мне становится страшно.

32

В Югославии сразу же началось с невероятного! Меня с кем-то перепутали: на подъезде к Белграду у обочины дороги стали подбегать люди и бросать в машину цветы. Я сжалась, но вдруг поняла, что цветы предназначаются именно мне... Я же не стою такой встречи! О чем же оповещает реклама в Белграде? Что я помесь Греты Гарбо с Марлен Дитрих??? А когда, въезжая в город, я увидела в витрине какого-то магазинчика свой портрет рядом с портретом маршала Тито, я впала в депрессию. И тут мой спутник стал с гордостью рассказывать, что после премьеры «Ночи над Белградом» мой партизанский гимн распевает вся Югославия.

Белград уютный, гостиница уютная, в тупичке, в зелени, в центре города, с очаровательным номером. И самый уютный мой «чичероне», как он отрекомендовался, Лалич. Ничего себе гид: окончил Сорбонну и филологический факультет в Белграде, по-русски говорит лучше меня, со старинными оборотами речи, абсолютно интеллигентный человек, толстый, обаятельный, все понимающий про нас. Он сразу сказал: «Я буду оберегать вас от «сопровождающих», и сразу же у нас сложились отличные отношения.

Первое, о чем мне «доложил» Лалич, что через пару дней приезжает из Германии Борис и нас теперь будут принимать вдвоем, поскольку Борис известный военный журналист, его корреспонденции печатаются

во многих странах и в Югославии тоже. Меня приезд Бориса не обрадовал, потому что будет стыдно перед Лаличем за полную невоспитанность и неинтеллигентность Бориса.

Мои гастроли начинаются со Словении, а закончатся в Белграде, чему я очень обрадовалась: осмотрюсь, узнаю публику. Все три мои фильма идут с аншлагами. Выступать я буду в концертах, с эстрадным оркестром. Лалич познакомил меня с дирижером, он партизан, полковник, еще ходит в военной форме, недоволен моими оркестровками, сделанными в ВОКСе,— видимо, плохими.

В Словении все концерты прошли хорошо. Кстати сказать, Борис слышал меня впервые.

Следующая Хорватия — Загреб, все билеты проданы. Лалич рассказал мне о Загребе — город особый, самый европейский из всех югославских городов, здесь бывают гастролеры всего мира, публика интеллигентная, разбираются в искусстве, снобы, русских не переваривают, и он крайне удивлен, что проданы все билеты — на русские концерты они вообще демонстративно не ходят.

Подъезжаем к «Вилле Вайс». Это маленький рафинированный дворец в стиле национальных крестьянских домов, во дворце такая же в деревенском стиле мебель, дощатые полы, но отполированные до блеска, огромные залы, посуда, ткани — все, что видит глаз, в этом же едином стиле. Этот дворец создан миллионером, ушедшим с немцами. Теперь это дом для почетных гостей, за обедом обслуживают официанты. Лалич, когда мужчины ушли курить, тихо сказал мне, что Хорватия — родина маршала, что он желает мне успеха и ждет мой концерт в Белграде.

После обеда ушли в предназначенную для нас с Борисом спальню, и я свалилась, какое-то неприятное самочувствие, и не усталость, и не волнение, не трудная дорога — а может быть, все вместе взятое, но я,практически не болеющая, чувствую себя плохо.

Проснулась рано, тоже что-то не так, и только когда проснулся Борис и заговорил со мной, стало ясно: у меня полное отсутствие голоса! Но не бывает же так в жизни! Это дьявольщина! Я, забыв обо всех приличиях, ворвалась к Лаличу, бужу и каким-то диким хрипом хочу ему все объяснить, но объяснять не надо, на его лице ужас.

Я хожу по гостиной, я жду, я не знаю, что делать, я же не певица, я даже не знала, что так может случиться. Борис, как всегда мечется, нервничает, вмешивается и усугубляет и так уже критическую ситуацию, бегая от Лалича, который у телефона, ко мне и обратно, требует отмены концерта.

Не знаю, сколько прошло времени, входит Лалич.

— Концерт отменить невозможно, это вызовет бурю именно у этих зрителей, вплоть до скандала. Ларингологи в Загребе есть, но обычные, не знаю, не уверен, чтобы они смогли помочь. Но есть в Загребе профессор с мировым именем, он не уехал с немцами и теперь, увидя наш коммунизм, закрылся в своей вилле и ждет приглашения за границу. Никому ни за что войти в его калитку невозможно. Я ничего сделать не смог, я еле умолил его подойти к телефону, но ни о чем больше он слышать не хочет.

Лалич везет меня к какому-то лору, который, мельком взглянув в мое горло, сказал, что помочь мне может только тот самый профессор и никто больше.

Уже 12 часов дня, надо отменить концерт. Что было дальше, не знаю, но вбежал Лалич, схватил меня, и мы приехали к высокой ограде, за которой рвалась овчарка человеческого роста. Калитку открыла горничная, в подъезде ждала сестра в белоснежном халате. Меня ввели как в операционную, так здесь было чисто, четко. Высокий, поджарый мужчина лет шестидесяти пяти в безукоризненном халате, и больше ничего не вижу, кроме его глаз: холодных, колючих, не посмотревших на меня, разговаривает тихо с Лаличем, на меня ноль внимания, как будто я тень, привидение, и видимо, запретил Лаличу переводить их разговор.

Только бы не закричать, не разрыдаться, а слезы наворачиваются, я успела их вытереть, когда профессор отвернулся.

Прошла вечность, но, наверное, часа два, профессор спокойно, уверенно что-то делает в моем горле. Мы встали, я по-русски его поблагодарила, попрощалась, а в машине рухнула на сиденье. Лалич взволнован.

— Ну вот что: сейчас три часа вы будете проделывать точно, скрупулезно все, что написала нам сестра, потом профессор вас посмотрит и скажет, сможете ли вы вечером петь, а я беру всю ответственность отмены концерта перед началом на себя. Профессор сказал, что вы должны успокоиться и даже мысленно ни разу не напрячь за это время связки. Тогда можно надеяться, что голос появится. А на концерте все время будет дежурить сестра, которая в критический момент может помочь.

Когда я заикнулась Лаличу, чтобы он умолял хоть на коленях, как угодно быть на концерте самому профессору, ведь только он знает, как можно спасти в критическую минуту, Лалич подпрыгнул на сиденье — профессор еще ни разу никуда за ограду виллы не выходил после ухода немцев, он навсегда уезжает в Америку.

Я все проделываю по секундам, профессор сказал отключить мозг и не думать о концерте, и я думаю о том, что в эту минуту дома, в незнакомом Париже, в театре, на земном шаре...

Входим с Лаличем в ограду в 18 часов 15 минут. Быстрый, короткий пронзительный взгляд профессора мне в глаза, в меня. И началось все как утром: какие-то смазки, какие-то колбы, из которых надо что-то вдыхать ртом, щиплет, тошнит,и наконец вижу в его руках огромный шприц! От страха перед профессором даже не пикнула, он сделал два укола, один точно в мозг, потому что в нем помутилось, второй в связки. Когда все встали и Лалич что-то еще начал говорить, профессор повернулся спиной и,не попрощавшись, вышел.

В машине, где-то издалека до меня дошел смысл происходящего: концерт можно не отменять, ни единого звука до выхода на сцену не произнести, на крайний случай будет дежурить сестра, а когда Лалич в конце

заикнулся, чтобы профессор сам пришел на концерт, он и вышел из комнаты, не попрощавшись:

Лалич вдруг начал бить себя по лицу, по голове:

— Дурак я! Дурак! Дурак! Я виноват во всем! Я не должен был везти вас на озеро Блэд! Такие случаи и раньше бывали с людьми после посещения этого чертова озера! Профессор сказал, что это от этого Блэда — люди снизу круто поднимаются на машине потные от жары, а там лед на воде...

Но красоту такую, как это озеро Блэд, даже представить невозможно: высоко в горах голубое озеро, гладкое, как стекло, по нему медленно плывет гондола, и гондольер, напевающий свои словенские песни!

Так вот откуда дьявольщина!

Время остается только одеться и стать красивой. В Югославии я придумала так построить концерт: после шапки концерта, которую объявляет Лалич, свет гаснет и на экране появляюсь я, поющая гимн из «Ночи», а когда меня на экране убивают немцы, зажигается свет, я выхожу на сцену и допеваю третий куплет.

Уже слышу со сцены второй куплет, встала и пошла к кулисе. Сейчас шагну на сцену, а звука в горле не будет. На экране немцы стреляют, я падаю. Полный свет на сцене, и чуть не вырвался крик: напротив в кулисе стоит в своем белоснежном халате профессор и смотрит мне в глаза, потом прикрыл веки, благословляя, и я шагнула на сцену...

Это самый большой успех за всю мою короткую эстрадную жизнь. Это объясняется еще и тем, что публика каким-то образом узнала о моем голосе и аплодировала еще и за мою решимость, а когда после всех манипуляций профессора, уже на бисовках, я раскрыла рот, чтобы взять высокую ноту, а звука опять никакого не оказалось, зрители стоя устроили мне овацию.

У Бориса на следующий день встреча с интеллигенцией и писателями прошла плохо, было несколько человек. Вел встречу Лалич и по секрету сказал мне, что у Бориса плохая разговорная речь, что говорит не то, что надо говорить, на вопросы отвечает невнятно и даже фальшиво. Лалич попытался переводом выровнять речь Бориса, но почти все понимали по-русски и от перевода отказались, и еще добавил, что Борису нужно немедленно здесь же в Загребе сшить костюм и вылезти из военной формы.

В Черногории и в Македонии концерты прошли хорошо, и теперь я всем существом в Белграде.

Настал этот день. Такой переаншлаг, как на премьере «Сирано»,— зал набит битком, приставные стулья, сидят на ступеньках.

Ах, как мне мешает Борис — он мечется, нервничает, боится, что я провалюсь, я запретила ему входить ко мне в уборную.

Я то в одном, то в другом — лучших своих платьях, наконец-то сшитых для меня. Интересна история с моей портнихой: когда я ехала из Паневежиса от Тети и Дяди опять через Вильнюс, в кафе ко мне подошла женщина, некрасивая, немолодая, очень худая, неуловимая печать какого-то наркотика — бесцветность лица, но элегантная, воспитанная, и сказала, что она лучшая портниха Прибалтики, но теперь пока без крова, без денег и не могла бы я ее взять с собой, а она превратит меня в красавицу. Все оказалось правдой: она первоклассная мастерица и с таким вкусом, что́ ей могла бы позавидовать любая европейская модельерша с мировым именем. Что с ней было при немцах, не рассказывает, а теперь хочет «всеми фибрами души встать на ноги». Она литовская полька и очаровательно и смешно говорит по-русски. Жила у нас долго, и счастье, что Борис днем дома не бывает, они бы вместе так курили, что наш дом в виде облака улетел бы в небо. Только пани Еньджа курит дивно пахнущие сигареты, которые, благодаря спекулянтам, появились у нас после войны, а Борис свой «Казбек» с невыносимым запахом немытых ног.

Для концерта в Белграде я выбрала два лучших туалета, созданных пани Еньджей,— для первого отделения изумрудно-блеклое платье, сшитое как римская туника с цветами из тетовских бриллиантов, а второе — платье из мягкой тафты, нежно-серое с еле видными размытыми разводами оранжевого, голубого и зеленого цвета, сшитое как смокинг, с широкой юбкой и с рукавами из собольего меха. Какая радость быть хорошо одетой и ничего не стыдиться, правда, туфель у меня все-таки еще нет, но их не видно из-под длинных платьев.

Пани Еньджа мне послана чьей-то доброй силой, я была после Ташкента опять совсем раздета и хотя купила несколько отрезов у спекулянток — сшить их некому, негде, мастеров нет, шить разучились. Пани Еньджа выбрала самые красивые материалы, а оставшиеся я привезла с собой сюда за границу, чтобы сшить их здесь — под общий хохот всех друзей. Вообще-то, как я понимаю, они меня считают дурочкой, но я сознательно это сделала, потому что мне претит, переворачивает душу, когда начинаются все эти разговоры, кто, что, почем привез из-за границы. Дошло до того, что одна киноартистка, побывав в «освобожденных странах» с фронтовой бригадой и накупив всего до неприличия, попросила знаменитого поэта захватить один из ее чемоданов в Москву. По приезде оказалось, что этот знаменитый поэт этот чемодан потерял, и все было бы ничего, если бы эта киноартистка не увидела в общественном месте на жене знаменитого поэта, тоже знаменитой киноартистке, свою вещь! А дальше все уже было совсем безобразно и на всю Москву! Да, мне переворачивал душу чемодан, привезенный Борисом из «освобожденной Польши», да, мне переворачивали душу толпы интеллигенции, хлынувшие в сороковом году в «освобожденную Прибалтику» обирать, хапать, рвать, выменивать, а теперь пани Еньджа еще и рассказала мне, как все это было, как русские, ворвавшись в «освобожденно-оккупированные страны», забыли о том, что за ними, за их спинами стоит русская нация, забыли, что нужно быть даже лучше, чем они есть на самом деле.

Я вспомнила о пани Еньдже и рада, что не думаю о концерте, до начала остается тридцать минут.

Здесь я изменила порядок концерта. В этом зале нет своей кинопроекции, и, осматривая зал, я увидела, что киноаппаратуру нужно будет ставить в бельэтаже, среди зрителей, аппаратура трещит, отвлекает и зал слишком торжественный, уютный с парадным царским рядом из красных с золотом кресел — плохо все это, тем более что за окнами так и продолжает идти «Ночь».

Концерт открыли увертюрой на мелодии «Ночи» в исполнении оркестра, дальше все идет по программе. Нужно преклонить колена перед Лаличем: программа напечатана и оформлена с таким вкусом и, как я понимаю, в таком блестящем переводе, что сама за меня будеть петь. Я же никогда не была, не выступала за границей, я не знала, что в моем жанре зрители обязательно должны понимать, о чем я пою, ведь кто-то в Москве должен был знать об этом, приготовить переводы...

Последней я пою «Ночь», и я придумала в конце песни на словах «в бой, славяне, заря впереди» выхватить спрятанный в рукав большой алый газовый шарф и взмахнуть им над головой! И не просто спеть эту фразу, а вложить в нее смысл.

Мне пришло это в голову потому, что я почувствовала в этой стране более сложное, интересное, чем творящееся у нас, почувствовала это и в разнице отношения окружающих ко мне и к Борису: меня воспринимают, как должно воспринимать артистку, а к Борису есть невидимая, внутренняя неприязнь и не почему-либо, а именно как к носителю советского. Я даже как-то, когда переезжали мост, вдруг бабахнула Борису: «А ведь Югославия коммунистическая страна не по-нашему». Борис метнул на меня огненный взгляд, но в машине никого, кроме Лалича, не было, а он сделал вид, что не слышит.

Вошел спокойный Лалич, торжественный, в смокинге, поцеловал молча в лоб и молча пошел на сцену. Какой он человек! Как бы я могла с ним дружить! Как с Яшей! Какой он прекрасный, что не влюбился в меня, что он семьянин, что любит как две капли воды похожую на него жену, что он умный, порядочный, тонкий.

Без стука влетел растерзанный, потный, бледный администратор.

— Ну, можно начинать! Чтобы для вас не было неожиданностью, я обязан сказать вам, что прибыл маршал со всем генералитетом, они сидят в царском ряду!

Последние звуки увертюры...

...я лучше всех на свете, лучше всех королей, царей, вождей, я сейчас осчастливлю их всех своим появлением... Бирман так учит нас мысленно говорить перед выходом на сцену...

Никогда больше в моей жизни не будет и не может быть столько цветов, все двенадцать песен пришлось бисировать, и наконец «Ночь» и мой шарф. Так на голову может обрушиться лавина: галерка, балконы ринулись вниз к сцене, схватили меня за подол платья, не отпускают, пришлось спеть три раза,и, если бы не Лалич, не знаю, чем бы все кончилось. До гостиницы меня провожала полиция.

33

Борис и дальше портит вечер — теперь он без конца просит прощения за свое поведение за кулисами. Он утром должен уехать обратно в Германию с тем, чтобы вернуться ко мне в Будапешт, куда мы попадаем к нашему празднику 7 ноября.

Милый Лалич, он бегает со мной по Белграду, чтобы помочь мне сшить за сутки туалет к дневному приему: я приглашена к маршалу на обед.

Машина привезла меня ко дворцу короля уехавшего от коммунизма. Обыкновенная калитка, и за ней шагает мне навстречу маршал в штатском (на концерте он был в мундире) с садовыми ножницами и только что срезанными черными розами, у ноги красавица овчарка, впившаяся в меня глазами.

— А вот мы сейчас и проверим, как вы ко мне относитесь, если плохо, Рэкс сейчас же вас разорвет на части у меня на глазах!

Маршал очень интересный, веселый, приветливый, и день ласковый, солнце заливает и сад, и дворец, и нас. Рэкс ласково урчит, и мы оба смеемся.

— А Рэкс не может продемонстрировать, как вы относитесь ко мне?!

— Может! Видите, как он не сводит с вас глаз...

Мы сидим в его небольшом, неофициальном очаровательном кабинете и болтаем, болтаем... На нем кольцо с большим черным бриллиантом, оно приносит ему счастье, когда на руке. Рэкс, оказывается, немец, еще плохо понимает по-сербски, принадлежал немецкому офицеру, но маршала спас от смерти. Мне все интересно, так бы болтать и болтать... нас приглашают в столовую.

Огромный прямоугольный стол, и навстречу нам поднимается человек двадцать из маршальского генералитета: один к одному, молодые, высокие, красивые, в великолепно сшитых мундирах. Меня сажают в центр на старинный стул с высокой спинкой, видимо, царский, и такой рядом у маршала, с другой стороны посол, который принимал нас с Борисом у себя в посольстве в Москве. Он вчера прилетел и был на концерте. Стол, как и зал, тоже царский, меня это покоробило, в стране голод, в Черногории на банкете, устроенном для меня, встал, не знаю,как у них он называется, но самый главный, и извинился, сказав, что еда будет состоять из свекольной ботвы в разных видах, потому что правительство обязано есть то, что ест народ.

Как только сели за стол всю торжественность как ветром сдуло: смех, шутки, тосты, и никогда больше в моей жизни такого обеда не будет!

...Прощай, Югославия!

В Будапеште меня уже ждет Борис и торжественно вручает приглашение на прием к Ворошилову по случаю праздника 7 ноября. Здесь, оказывается, так же, как и в Болгарии, стоят наши войска, и Ворошилов — командующий или тоже не знаю, как называется, в общем, главный.

Будапешт — настоящий европейский город, он чем-то даже напомнил мой Ленинград, но разбит больше всех, гостиница без горячей воды, а некоторые окна до сих пор забиты фанерой, но народ!!! С такой искоркой! Особенно женщины — и некрасивые, а чертовки!

На сей раз «сопровождающий», набравшись венгерского духа, повел нас в кабачок, где собирается творческая интеллигенция. Меня узнали, встретили аплодисментами, тут же ко мне подошел скрипач, и полились в душу чарующие звуки, а я не знаю, как себя вести с этим скрипачом, это же тоже впервые в моей жизни. Кроме кофе, чашечка которого стоит бездну денег, и вина, ничего нет, но все веселятся! Веселятся, и все! А мы с Борисом не можем заказать и этой чашечки кофе за деньги, которые нам обменяли, их и по курсу-то мало, а в Венгрии инфляция, и наших денег просто безобразно мало, разве что на стакан газированной воды! Стыдно. Переводчица заказала нам вино. Переводчица — бывшая артистка и повела меня в будапештский Камерный театр, в котором царит замечательная Бойер Гизи — эта чародейка заставила меня многое передумать, сломать в моем понимании актерской профессии в театре. Как только начался спектакль, я попросила ничего мне не переводить: все, что думала, говорила, хотела Гизи — я понимала.

Еще переводчица повезла меня на кладбище — оно совсем не разрушено ни войной, ни временем, оно удивляет человеческой красотою, за которой мир почтения к могилам, уважения к себе.

Неожиданно прибегает в гостиницу «сопровождающий»: мы приглашены на обед к Ворошилову. Подъезжаем: отремонтированный особняк виден со всех сторон, шикарный подъезд, встречает военный, ковры, дорогие убранства. Хозяева не встречают — видимо, не тот у нас ранг. Военный вводит нас в маленький кинозал, и только здесь появляется Ворошилов с женой. Выясняем, что мы будем сейчас смотреть фильм «Александр Пархоменко», и мы сникли: фильм длинный, мы голодны, как дворовые псы! Сели и только отсчитываем части, но... у меня возникло видение фильма как бы со стороны, как бы чужого — все ошибки, удачи, неудачи, неровности, мне стало интересно, а у Бориса нервная дрожь при воспоминании об обеде. Конечно, Ворошилов выбрал этот фильм не из-за меня, а из-за себя, он тоже в нем участвует: фильм о гражданской войне, Ворошилов тогда командовал царицынским фронтом и его очень хорошо сыграл артист Боголюбов. Ворошилов — Боголюбов в фильме обаятельный, энергичный, умный, талантливый. Неужели Ворошилов возит фильм с собой по странам и весям?!

Мы уехали в нашу холодную гостиницу пьяненькие и сытые и попрощались с хозяевами до послезавтрашнего приема.

Прием!.. И все-таки, все-таки европейские коммунисты отличаются от наших! Отличаются! Может быть, потому, что у них меньше стаж и они еще не совсем отупели и охамели... Краснеть приходится направо и налево. Один танковый генерал, молодой, огромный богатырь, выпив, спокойно отодвинул ложки, вилки, ножи и со смаком вкусно ест руками. Ну и что! Зато он вот так же спокойно, честно, лицом к лицу с врагом и со смертью отвоевал свою родину от иностранного нашествия и отвоевал-то не умением, а вдохновением, смекалкой, сам до всего дошел в беде.

И с другой стороны: все наши коммунисты, они же рабочие и крестьяне, ну откуда им знать, понимать, что надо делать за столом или в жизни. Никто из них никогда никуда не выезжал, их не выпускают, вокруг примеров никаких — Сталин расстрелял интеллигенцию, и я с гордостью смотрю, как лучшие из этих несчастных, ничего не повидавших, стараются, как тянутся приобщиться к культуре, к Европе.

И сам Ворошилов: он рабочий, я видела его фотографию в юности, в эдакой кепочке, в аккуратной косоворотке, рабочая косточка, рабочая аристократия — золотые головы, золотые руки, он, наверное, был бы знаменитым мастером, а теперь его сделали вождем, а он не вождь, и, может быть, глубоко внутри, про себя и не хочет им быть, но пути обратного нет! Нет и таланта, ума, чтобы вырваться из этого замкнувшегося круга.

И все-таки, когда я, окончив танец, очутилась около него, то приросла к полу.

— Ну и как вам понравился наш будапештский кабачок?!

Значит, ему тоже все доносят и он принимает эти доносы? Видя мою реакцию, он тут же обратился к подошедшему Борису:

— Ну как же вы, Борис Леонтьевич, не научились танцевать, так вы можете потерять свою красавицу жену, посмотрите, каким успехом она пользуется, танцы вещь коварная, я в молодости, знаете, скольким девушкам голову вскружил!

Опять проводила Бориса, больше он не сможет ко мне прилетать, договорились о встрече в Москве.

Здравствуй, славянская Прага! Она кажется мне очаровательной игрушкой, со всеми своими дворцами, садами, домами. Встреча почти как в Югославии, но гостиница полна наших кинематографистов: они снимают на пражской студии два фильма, и у меня сразу испортилось настроение — значит, сплетни, зависть, злоба, значит, устроили сюда поездку, чтобы здесь, как в сороковом в Прибалтике, Польше, Молдавии, хапать, грабить, скупать, увозить домой.

Стук в номер — на пороге Марта! Какой сюрприз! С Мартой в номер вошла Москва, мой дом! Марта пресс-атташе в чехословацком посольстве в Москве, она пришла к нам домой, чтобы договориться с Борисом об издании его «Непокоренных» в Праге. Молодая, живая, интересная, смешно, но отлично говорящая по-русски, между нами сразу протянулась ниточка. И это не все!

У Марты настоящая трагедия, у нее роман с югославом, и она забеременела. Она не замужем, мораль у них еще не такая, как у нас: она не можеть родить ребенка без мужа, а с югославом, видимо, пути расходятся, а аборты у нас запрещены, и бедная Марта мечется по чужой Москве, и эта вот «ниточка» привела ее ко мне. Я отказать ей не смела, представила себя в ее положении, нашла врача, но сделать операцию он может только не в своем доме. В чьем доме? Марта живет в доме для иностранцев, врач, естественно, отказался туда идти, и он прав, туда муха не пролетит непроверенной милиционерами. С Борисом говорить нельзя, он никогда не пойдет на такой шаг — иностранка, аборт противозаконный акт, да еще у нас дома.

Верчусь, как уж на раскаленной сковородке: то врач не может, то домочадцы не уходят из дома, и наконец операция состоялась. Марта рыдала не от боли, а от счастья, и вот теперь она стоит на пороге моего номера, и так все случилось, что отблагодарила она меня не меньшим.

Реклама хорошая, и аншлаги, и журналисты, а репетиций все нет и нет... Начали с Мартой волноваться— для репетиций остается все меньше и меньше времени, и в ВОКСе ничего вразумительного не объясняют. Вот тогда Марта становится моей разведчицей и узнает, что сопровождать меня в концерте приглашали джаз с европейским именем под руководством Карела Влаха, но он наотрез отказался участвовать в концерте с советской артисткой, а когда его уговорили и он взял в руки оркестровки, то взбесился и швырнул их на пол, закричав, что он не только исполнять их не будет, а даже в руки не возьмет, музыканты будут хохотать над ним. И когда его уговорили написать новые оркестровки, он заломил такую цену, что в ВОКСе упали со стула, конечно, он сделал это нарочно, зная, что у ВОКСа в помине нет таких денег. И если бы не Марта, я обо всем этом никогда не узнала бы и вышла бы на сцену Бог знает с кем.

Решаем с Мартой отдать Влаху весь полагающийся мне гонорар, но этого тоже оказалось мало, и тогда Марта заключила с каким-то издательством договор на издание «Непокоренных» с тем, чтобы получить аванс. Для этого Борис должен был сам позвонить из Берлина в издательство и сказать, что аванс он просит перевести на ВОКС, а дни бегут, и что бы я смогла сделать без Марты, без языка, без телефонных связей.

И наконец звонок из ВОКСа — репетиция в зале «Люцерна», где я буду выступать. Волнуюсь, потому что никогда не сталкивалась в работе с таким плохим человеком и с таким знаменитым джазом.

Вхожу. В первому ряду, спиной сидит маленький человек. Сопровождающей у меня в Праге оказалась не стукачка, а очень симпатичная молодая женщина с русским именем Надя, но плохо говорящая по-русски, и поэтому она всюду берет с собой переводчицу. Они обе пошли мне навстречу, но тот маленький человек не шелохнулся. Знакомимся, руки не протягиваю, а вдруг он не подаст в ответ. Не глядя на меня:

— Напойте, я таких песен никогда не слышал!

А может быть, переводчица еще и смягчила перевод... повернуться, бежать куда глаза глядят, но не имею права, но обязана стоять! Вот так, оплеванная, оскорбленная, пытаюсь ему напеть. Сказал, что ему на оркестровки нужно два дня, и вышел, не попрощавшись.

Угловатый, худющий, быстрый, лет тридцати пяти, лицо злое, некрасивое, с очень интересными огромными зелеными глазами, из которых, как лучом, пронизывает свет, похож на немца. Надя рассказала, что он махровый антисоветчик и у него есть какие-то для этого основания. А что, если оркестровки будут еще хуже моих?.. А что, если джаз типично эстрадный «мимо» моих песен?..

Лучше сделать хуже, но наверняка или лучше сделать лучше, рискуя??? На репетиции остается два дня — для Влаха этого достаточно, а что будет со мной?!

«Люцерна» — огромный зал. Таинственный. Могильная тишина. Как примет меня этот зал? Какая публика? Нужно будет потратить много сил, как в Загребе, чтобы ее переломить, или успех, как в Белграде?

Первая репетиция. Пришла заранее, села в первый ряд, на сцене темно, но расставлены стулья для оркестра, дирижерский пульт. Откуда в человеке появляется сила выжить в такие минуты да еще и делать вид, что все прекрасно, все привычно. Марты со мной нет, она сочла свое присутствие неприличным. Надя и переводчица нервничают, журналистов я попросила не присутствовать, я с ними встречаюсь в гостинице.

Рассаживается оркестр, оказывается, он колоссальный, много скрипок, полный свет, выходит Влах. Он выглядит болезненным, измученным, поднимает оркестр, и все мне кланяются. Не знаю, должна ли я встать и поклониться в ответ, но по человеческому зову я встала и поклонилась. Теперь я должна прослушать оркестровки! Я сошла с ума! Я не узнаю своих песен, это музыка, настоящая музыка, а когда в «Землянке» тихо, под сурдинку заплакали скрипки российской грустью, у меня ручьями полились слезы. Влах смотрит на меня, а я заплаканная ничего и сказать ему не могу.

Просить о том, чтобы в день концерта не делали репетицию, не пришлось — здесь это закон, вечером генеральная, и все. Брожу взволнованная по Праге.

На генеральной все спела, «Землянку» петь не могу, задыхаюсь от слез, репетиция окончена.

Влах спускается вместе со мной по лесенке в зал, сели, он берет мою руку и что-то много-много говорит, переводчица не успевает за ним: он не спал две ночи, делал оркестровки, он счастлив, что они мне понравились, он желает, чтобы завтра у меня был успех, он в этом уверен, он впервые видит такую «советскую»... рухнуло все национальное, политическое — остались два сердца. Он сам предложил для увертюры моего любимого Гершвина. Концерт принимает форму элегантную, изящную.

Лечу на крыльях в гостиницу, благо она наискосок от зала.

В 9 часов утра телефонный звонок. Резанул неприятный голос, манера говорить.

— Сейчас за вами выезжает машина, посол хочет с вами говорить.

— Извините, но я в день концерта никакими делами заниматься не могу...

— Но тем не менее вы сядете и приедете!

Неужели дома что-нибудь! Или с Борисом? Почему такой тон?

Выхожу, рядом с шофером сидит человек, и так на меня пахнуло родным хамским: не вышел мне навстречу, ни здравствуйте, ни прощайте, и я тоже молчу, так и проехали довольно длинную дорогу. Вводит в кабинет посла. Полная противоположность моему спутнику — похож на дипломата, мягок, вежлив, чего нельзя сказать о предыдущих послах, которые меня принимали.

— Что-нибудь случилось дома?!

— Нет-нет, не волнуйтесь, дома все в порядке, и, кажется, вашего супруга посылают в Японию... я, конечно, не из-за этого вас попросил приехать в день концерта... простите, что в такой день потревожил...

В его специальной, нерешительной манере говорить что-то тягостное, волнующее.

Спутник стоит в дверях, ситуация странная, глупая — посол не приглашает его войти, а тот не уходит. И вдруг посол резко поворачивается к нему:

— Оставьте нас, пожалуйста, вдвоем.

Тот с наглым лицом медлит, но выходит, грубо бросив дверь. Неужели и здесь кэгэбэшники, неужели они могут командовать послами...

Сердце бешено колотится.

— Вы знаете, что в «Люцерне» аншлаги на ваши концерты? Что пресса ждет их?

— Знаю.

— ...Как вы себя чувствуете... вы уверены в успехе...

— Если вы не хотите, чтобы у меня разорвалось сердце, скажите сразу, что случилось.

— Хорошо. Вчера вечером, когда вы были на генеральной репетиции в «Люцерне», ко мне явились наши представители искусства во главе с чехословацким министром культуры Копецким и выразили сомнение, нужно ли вам вообще выступать в Праге, что вы артистка кино и театра и не такая уж «звезда», чтобы взять на себя ответственность представлять Советский Союз, и уж совсем не певица, пытались выяснить, кто конкретно послал вас от ВОКСа, и требовали отмены концертов...

Вскочила, забегала по кабинету.

— Очень вас прошу не волноваться, я ведь и попросил вас приехать, чтобы успокоить, сказать,что все хорошо! Я вчера же позвонил в Софию, Бухарест, Белград, Будапешт, расспросил о ваших концертах и принял твердое решение, более того, решил, что именно я должен рассказать вам обо всем сам, потому что вы могли услышать все это у себя в гостинице и у вас могло не хватить сил, чтобы не дрогнуть.

Неужели еще сохранились, не добиты окончательно вот такие умные, хорошие люди, как этот посол Зорин, а если бы послом был тот хам, мой спутник?.. Страшно подумать, как бы все могло обернуться...

— И это еще не все. Судя по поведению ваших коллег по искусству, от них можно ожидать, чего угодно. Прошу вас приехать в гостиницу и ни на что, и ни на кого не реагировать, не открывать дверей, не подходить к телефону и на концерте ни на что тоже не реагировать. Что-нибудь вам для концерта нужно?

— Спасибо, ничего... Кроме счастья...

— Ну, этого у меня самого в обрез, но хорошее настроение мы вам всей семьей на сцену передадим. Как что-нибудь дрогнет в вашем сердце, смотрите на нас, я буду сидеть со всей семьей, которая очень хорошо к вам относится, в левой от вас ложе. Договорились?

— Договорились!

Как на крыльях, вылетаю из кабинета и чуть не убиваю спутника, он еле успел отскочить от дверей.

Только вошла в холл гостиницы, меня окружило несколько человек наших молодых артистов, здесь снимающихся: им надо немедленно, сейчас же говорить со мной. Поднимаемся в номер, и они взволнованно рассказывают о том, что они нечаянно узнали о поездке артистки Тамары Макаровой к послу вчера вечером, что она ездила с местным министром культуры Копецким с требованием отменить мои концерты и что они уже сбегали в «Люцерну», никакой отмены концертов нет, и у них давно куплена ложа справа от меня, что они будут на сцене «со мной» и «если что», то встанут на защиту: милый, прелестный, уже премьер в кино Володя Дружников, Катя Деревщикова, которая снималась в эпизоде в моем фильме «Это было в Донбассе», еще два незнакомых мне актера и два молодых поэта-писателя. Их участие в моих бедах искренно, трогательно, и я совсем воскресла.

Эти два молодых поэта-писателя в Праге, в командировке, чтобы написать сценарий о наших войсках за границей. Конечно же, они прорвались в Чехословакию впереди своих маститых коллег с корыстью, но один из них Миша Вершинин, однофамилец моему Илюше Вершинину, симпатичный, веселый, а со вторым, Жоржем Рублевым, получается нехорошо: он фактически стал доносчиком. Он, оказывается, поклонник Макаровой, общается с ней, допущен в номер как свой, выгуливает ее собаку, в курсе всех ее дел, ее романа с Копецким, вот он-то и рассказал о том, что Макарова едет с этим Копецким к послу. Какая некрасивая история, тем более что Макарова, встретившись со мной в холле гостиницы, мило меня приветствовала. Макарова впервые снимается не у мужа и несколько месяцев без мужа в Праге.

Теперь у меня к Макаровой и ее мужу, кроме неприязни, возникшей тогда в Ташкенте, во время войны, когда они разгуливали по главной улице как опереточные герои среди вшей и ужаса, прибавилось изумление: зачем она ездила к послу? Зачем ей все это надо? У нее же все есть...

Стою на выходе у кулисы, Влах заканчивает увертюру. Здесь концерт идет, как в Белграде: решила «Ночь» не показывать, потому что в зале тоже нет кинопроекции. Последний аккорд. Выхожу. Встречают зрители хорошо, но не так, как в Белграде,— осторожно, как в Загребе. Слева от меня в ложе Зорин с семьей, справа моя молодежь.

Я никогда не смотрю в зал, но тут и смотреть не надо: в первом ряду в середине, прямо у моих ног, сидят все «те» — Макарова с Жоржем Рублевым, режиссер Савченко со своей героиней и другие злые люди, которых я не знаю. Ведь даже «чистые» кинематографисты не могут не знать, что в театре закон: нельзя садиться своим ближе пятого ряда. К аплодисментам, которыми меня встретили, эта публика не только не присоединилась, а демонстративно не шелохнулась.

Последняя песня отделения моя «Землянка». Тишина в зале могильная, и вдруг слышу, ощущаю, как удары, стук каблуков, все «они» поднялись и пошли по центральному проходу, громко, демонстративно, во весь рост, к выходу, забыв даже, что они не у себя дома. А я? Что я? Не знаю, что я. Допела. Когда зал обрушился аплодисментами, встретилась глазами с послом, он сиял, он был горд, он сжал ладони в рукопожатии. Вот и все. Провожали в гостиницу, как в Белграде, с полицией.

Влах не взял ни копейки за оркестровки, и у меня оказалась в руках куча денег. Я сшила себе наконец платья из материалов, которые я так и таскаю с собой из Москвы «по Европам». Ах, какие красивые получились платья, не хуже пани Еньджи. Купила в подарок Маме мечту ее жизни, большую, теплую, шерстяную кофту, а Зайчику ее мечту — собаку Арну, она, правда, как и титовская овчарка, иностранка и по-русски еще ничего не понимает, но смотрит в глаза такими умными, прекрасными глазами, желая понять, что ты от нее хочешь, а пока что мне пришлось заучить для нее команды на чешском. Она аристократка по документам чуть ли не в десятом колене! Но цена! Я могла бы на эти деньги купить шубу! И еще не удержалась, несмотря на данное себе слово, и купила на остатки денег таких красивых две вещи! Но ведь только две! И я их купила.

34

В реве мотора запели под сурдинку скрипки: «Я люблю тебя, Вена»,— замелькали кадры фильма «Большой вальс», виденного несчетное количество раз.

Вместо обычной машины из ВОКСа маршал Конев прислал за мной свой самолет. Оказывается, в Вене тоже наши войска, а главнокомандующий — маршал Конев. Такие почести меня придавливают, выбивают из колеи.

Раньше Миша и Жорж попросились со мной в машину от ВОКСа — дальше у них командировка тоже в Вену в части Конева, и теперь они прибежали и умоляют взять их в самолет.

В самолете рассмотрела их: оба очень молодые, лет по двадцать пять, Миша, как и показался мне тогда у меня в номере, живой, остроумный, быстрый, обаятельный, но Жорж отталкивает от себя и не потому, что он некрасив, как-то даже уродлив — кожа желтая, прямые черные волосы, огромный нос, маленькие бегающие глазки, но за всем этим есть какая-то угодливость, хитрость, двуличие, и старичок он, мрачный, вообще, по-моему, не может улыбаться. Миша рассказал мне, что его настоящая фамилия Шульман, а Жоржа Каценель.

Дальше все началось по Швейку: мою Арну весь полет рвало! Беспрерывно! Тем более что метрдотель, прощаясь со мной, накормил ее как следует знаменитыми кнедликами, и эти кнедлики начали возникать по всему самолету. Правда, летчики и глазом не повели, как будто ничего не видят и не слышат, а приземлившись, элегантно взяли ее на руки и вынесли на землю, но эта несчастная бестия пошла ко мне, как пьяная, мотаясь из стороны в сторону, пришлось взять ее на руки, еще и утешать, хотя самолет действительно мотало, и сама бы я тоже не отказалась от утешений.

В аэропорту нас ждала машина, и мы наконец въезжаем в Вену. Жадно всматриваюсь в широкую красивую улицу, круто идущую в гору, улица еще пуста, но навстречу нам летит американский военный джип...

Очнулась на чьих-то руках, соображаю, что в Вене, смотрю в лицо человеку, который держит меня на руках, и четко понимаю, что я сошла с ума: артист Кеслер, которого я видела в последний раз в тридцать седьмом году, когда меня выгнали из театра, он, чтобы удержаться на ногах, привалился к стене дома и жадно смотрит мне в лицо...

— Жива! Жива! Ура-а-а-а!

Как-то странно начинается мое помешательство: русский мат, до неузнаваемости искаженный акцентом, с трудом поворачиваю голову и вижу, что джип въехал в заднее сиденье нашей машины, Миша стоит на тротуаре сам, но весь в крови, Жорж лежит на переднем сиденье, как мертвый, шофер цел, невредим, в шоке, его обнимают, целуют американцы в военной форме, на улице из-за раннего часа никого нет, американцы так пьяны, что, целуя шофера, держатся за него, они совсем не стоят на ногах, картина умилительная: их трое, они по-настоящему плачут, видимо, просят прощения, выговаривают английские слова, пересыпая их жемчугом российского мата, один качнулся к Мише и вытирает ему кровь платком, один упал, упал в прямом смысле, передо мной и Кеслером на колени, третий, держась за стену, умудряется куда-то довольно быстро идти...

Шофер в полном порядке, ударило сзади, он предвидел удар и вцепился в руль; у Миши только небольшие порезы на лице от разбитого стекла, он сам вылез из машины; я схватилась за лицо, цело, но головка бо-бо, дверца машины с моей стороны от удара открылась, и я ласточкой вылетела и по логике должна была влететь в эту самую стену, у которой мы стоим с Кеслером,... но именно Кеслер проходил мимо, именно в этот момент, видел, как в нас въезжает джип, и поймал меня на лету. Хуже всего с Жоржем, он не приходит в сознание, из носа бьет кровь, он, видимо, со всей силы ударился лицом о переднее стекло.

Американки меня потрясают — я ведь тоже впервые вижу офицеров не в кино: как же это они, будучи такими пьяными, что не могут совладать ни с телом, ни с языком, могут соображать, понимать?! Что это, духовная дисциплина? Или как еще можно это назвать? Я никогда таких пьяных не видела. Видела пьяных, которые еще могли стоять на ногах, но являли собой идиотизм и свинство, а лица у этих американок пьяные, но нормальные. Ладные мужчины лет под сорок, крепкие, форма в порядке.

Конечно, первой приехала их «скорая», и по требованию рассудительного Миши нас повезли в наш госпиталь. Мне заклеили темя, Мише надели в двух местах скобки, а Жоржа оставили в госпитале, он пришел в чувство еще по дороге, но лицо сильно разбито, и боятся, нет ли сотрясения мозга. Ну как у меня в жизни получается? Когда мы в аэропорту погрузились в машину и я хотела сесть впереди, как и полагается даме, Жорж довольно бестактно заявил, что он себя плохо чувствует и сядет рядом с

шофером, после общего короткого замешательства от его наглости я села с Мишей на заднее сиденье и именно с дальней стороны от удара.

У Жоржа небольшое сотрясение мозга, он лежит в госпитале, а американки продолжают и дальше меня удивлять: несмотря на то, что я очень просила скандал замять и его замяли, они явились в госпиталь, прихватив переводчика, проведать Жоржа, наведя на обслуживающий персонал панический ужас, так как нас лихо обучили бояться всех иностранцев без разбора. Более того, оказывается, джип после удара сразу завелся, и они могли спокойно удрать, пока мы в шоке, что бы и сделали наши.

Миша присутствовал в госпитале во время посещения американцев, его трясло, когда он начал мне рассказывать, как Жорж при виде фруктов, джина, сладостей, которые они ему принесли, завел разговор о компенсации — Миша еле удержался, чтобы не ударить его по голове, прекратив этот разговор.

А я сразу подумала, что ведь как я изучаю этих американцев, так ведь и они изучают нас, и мы есть «воленс неволенс» представители своего народа.

Американки чистосердечно рассказали, как все случилось: пили всю ночь, ехали домой по пустынным широченным улицам, распевали песни и придумали игру: ехать от тротуара к тротуару и при развороте не задеть тротуара ни на сантиметр, а проигравший должен выйти из машины и пропрыгать, как кенгуру, десять раз. Когда они увидели под горой в конце улицы нас, они «очень сосредоточились» и фактически уже проехали, но руль вильнул, и они въехали в наш багажник.

А с Кеслером вообще невероятно: он в Вене с фронтовой театральной бригадой, живут они в гостинице без горячей воды, и он, схватив узелок с чистым бельем, побежал перед выездом на концерт к открытию бани именно по этой улице и оказался именно в этом месте... Ну! Чудо?!

Я теряю голову от Вены! Только из нее могли ворваться в мир эти пленительные вальсы! Это она делает людей веселыми, красивыми, непосредственными, их и война не изменила! Вена у них в крови! Центр города совсем не разбит, и я живу на самой красивой, утопающей в неопавших желто-красных листьях Гранд Опера Ринг, в самом красивом отеле «Империал», в самом красивом номере, это номер маршала Конева, а он живет под Веной в Баден-Бадене. И солнце! Солнце заливает все! Небо голубое-голубое, и такой же голубой ослепительный снег на вершинах Альп. А внизу так тепло, что можно на балконе загорать. И голову кружит «Я люблю тебя, Вена, горячо, неизменно», и плывешь, не касаясь земли! Моцарт не мог не быть Моцартом в этой благословенной Богом стране! А мой психоз — чистота! Я впервые вижу, чтобы прислуга выносила постельное белье после сна на балкон проветривать! Впервые хожу по коврам, в которых утопает нога, а ванна не ванна, а бассейн, гуляю по четырем комнатам. Моя наглячка Арна, видимо, привыкшая к такой роскоши, спит только на пуховой подушке. А я? Я без привычки, и я упиваюсь комфортом, оказывается, это счастье вот так себя чувствовать. И самое главное горничная: в белоснежном фартуке, веселая, что-то про себя напевает и ведь немолодая уже! Ощущение, что ты живешь в своем доме: когда я занята, моя фрау выводит Арну гулять, это она сделала ей пуховое ложе и болтает с ней по-немецки, отчего Арна заходится в восторге, псам, конечно, тоже необходимо общение. Если у меня нет еды, моя фрау приносит мне из дома свою еду, несмотря на то, что здесь, как и во всей Европе, послевоенный голод. Я выучила несколько слов по-немецки, она по-русски, и мы болтаем и понимаем друг друга! Я бы и представить себе не могла, что так может быть.

И все в Вене не так, как было у меня раньше: здесь ВОКС подчинен послевоенной Союзной контрольной комиссии — СКК, о которой я понятия не имела. В этой СКК три зоны: американская, английская и наша.

Теперь у меня не сопровождающий, а приставленный ко мне военный. Этот мой Лурье, конечно же, такой же «сопровождающий», как и предыдущие, только в военной форме — лошадка темная: художник, всю войну провоевал чьим-то адъютантом, знает все и вся.

Концерт назначен на 10 января в концертном зале дворца Шенбрунн, в том самом, в котором Штраус дирижировал своими вальсами перед императором, как вспоминаю об этом, начинается легкое недомогание. Сопровождать будут наши музыканты, но это меня меньше волнует — даже если они и плохие, оркестровки Влаха все спасут.

Получается, что в Новый год я в Вене, в чуждом городе, среди чужих людей, но Миша и Жорж пригласили меня в гости к их знакомому генералу, командиру танкового корпуса в ста километрах от Вены, они собираются встречать Новый год у этого генерала, и если я захочу, то генерал, конечно, пригласит и меня.

Приезжаем в барское поместье, брошенное хозяином австрийцем. Нас торжественно встречают адъютанты, денщик, выходит навстречу генерал, и я ахаю от неожиданности: тот самый богатырь, который в Будапеште на приеме у Ворошилова ел руками.

В этом симпатичнейшем медведе трогательная, нежная натура, непосредственный, мягкий, уж просто и понять нельзя, как он воевал, и действительно, он совсем деревенский, звания и славу завоевал своим талантом, открытостью, бескорыстием, преданностью.

И надо же, чтобы он сразу, с первого взгляда, по-детски безоглядно влюбился в меня, не скрывая своего чувства.

Оказался не пьяницей, побоялся есть руками и все смотрел, как ем я, и пришел в восторг от идеи моей встречи Нового года у него, и вместо обыкновенной мужской пирушки задумал бал. Провожал до самой Вены, договорились созвониться и все детали обговорить, но, войдя в гостиницу, я увидела аккуратно положенное фрау роскошное приглашение на встречу Нового года у маршала Конева в Баден-Бадене. Такой удар нанести генералу невозможно, и я решаю встречать Новый год у него, но Лурье, Миша и Жорж в один голос завопили, что это тоже невозможно, и я издалека, мягко, намеками сказала генералу по телефону о возникшей ситуации.

Как уж он отмахал эти сто километров, непонятно, но почти тут же после разговора по телефону он стоял на пороге моего номера, чуть не со слезами на глазах. Оказывается, у него тоже есть приглашение от маршала, но он не считает возможным в такой праздник бросить своих солдат и офицеров и попросил разрешения не являться к нему.

Выход нашли! Генерал немного опоздает, но все-таки приедет к Коневу, а я сделаю все возможное, чтобы он сидел рядом со мной, и, просияв от счастья, он удалился.

Ох, как скучно у Конева. Все подчинено субординации, все навалились на еду, напиваются. Женщин почти нет. Как этот прием не похож на тот, у Тито, не говоря уже о московских приемах с иностранцами. Сам маршал на банкет не вышел, он плохо себя чувствует, у него, кажется, язва желудка. Правит бал генерал Желтов, правая рука Конева, он и оказался моим соседом слева, и ничего нельзя было сделать, чтобы мой генерал сидел от меня справа. Генерал сидел наискосок, не пил, не ел, не сводил с меня глаз, бледнел, краснел, и когда Желтов ухаживал за мной за столом, он несколько раз порывался вскочить, и можно было ожидать появления его танкового корпуса в любую минуту!

Меня ошеломила его влюбленность так же, как когда-то влюбленность Лукова, но тот хоть и хам, но все-таки человек искусства, вроде бы как бы интеллигент... А генерал? Он же не знает, что нужно дарить цветы, он просто увидел, что мне они приносят радость, и теперь фрау собрала все вазы в гостинице и не знает, куда их ставить, а в городе цветов нет, и когда принесли такие хризантемы, что захватило дыхание, то фрау кое-как объяснила мне, что генерал покупает их на знаменитом венском кладбище, только там их можно достать.

Этот роман прекрасен, но я с завистью смотрю на генерала! Неужели ко мне никогда не придет вот такое же всепожирающее чувство...

Я совсем сдурела от восторга.

Меня вывезли покататься на лыжах в Голубые Альпы!

Меня привезли в знаменитый Венский лес, мы сидим внизу под горой в не менее знаменитой харчевне, в которой столетье хозяйничает одна династия, и сейчас пять сыновей, здоровых, румяных, веселых, подают нам вино и пиво своего приготовления — дьявольски вкусно! Подвели лошадей, замерло сердце: а может быть, где-нибудь совсем близко, рядом и мой Марс! Лошади похожи на хозяев — веселые, игривые! Для Лурье и для тех, кто не ездит верхом, две коляски — и кортеж двинулся. «Я люблю тебя, Вена»... наваждение... нет... двое мальчиков в коляске с флейтой и скрипкой... состояние неправдоподобности... чем выше — больше снега... все ближе неприлично голубое небо... лошади выскочили на вершину... Дунай! Без конца и без края...

Правда, в знаменитой венской опере восторг от меня уплыл, все, как у нас: такие же картонные мизансцены, так же поют, не шевелясь, лицом в зал, и лица эти бессмысленны и никакого отношения ни к образу, ни к тексту, ни к сюжету не имеют, такая же бутафорность, «звезда» с мировым именем, поющая Фиделио, пудов на пять... Закрываю глаза и упиваюсь ее чарующим голосом, музыкой, оркестром...

В музеи картины еще после войны не возвращают, и я дышу красотой домов, дворцов, парков!

И сон! Мне приснился сон: я разговариваю со смертью, но это совсем не страшно, красиво, колышется голубой, прозрачный туман, я плыву на небольшом пароходе, стою у борта и вижу на нижней палубе необыкновенной красоты женщину, она смотрит, не отрываясь, на меня, ее голова на уровне моих ног, она плывет в этом тумане, она невесома, ее туника сливается с туманом, и я спрашиваю: «Кто ты»?» Она ласково отвечает: «Я смерть» — и улыбается, и я улыбаюсь ей, внутри счастье, гармония, она уплывет, повернув ко мне голову, глядя в глаза, глаза — сияющие голубые бездны.

А этот Лурье, мечтающий и рвущийся попасть в какое-то роскошное, открывающееся ночное кабаре, получил разрешение сопровождать меня туда.

На идущей вниз лестнице обволакивает тихий гомон, музыка, запахи духов, сигарет, кофе, лестница увешана фотографиями известных актеров с автографами, вдруг вижу и свою с обложки журнала, и идущий навстречу сияющий хозяин кабаре снимает со стены мое фото для автографа. Притемненный зал, уютный, затянутый в дерево, колонны, подпирающие второй этаж, тоже деревянные. Нас за столиком четверо: кроме Лурье еще двое в штатском — мумии, на них костюмы висят, как на вешалках, и видно за сто километров, что это наши военные. Мой генерал выглядел бы так же — бедный мой генерал, он выпрашивал разрешения пойти со мной сюда чуть не у самого Конева и получил отказ, но он совсем потерял голову и может появиться здесь в парадном мундире со всеми орденами. Судя по тому, как выслуживается Лурье перед моими спутниками, они в больших чинах.

Волнуюсь, скованна, не представляю, как буду смотреть на совершенно обнаженных женщин не в бане.

Зажглись прожектора. Сцена небольшая, как и все кабаре, уютная. Начался отличный концерт: танцоры, итальянская певица, немолодая, полная, зачаровавшая всех неаполитанскими песнями, зал, казалось, забыл о самом главном...

Неожиданная темнота, полились звуки музыки, и в свете сиреневого прожектора на фоне черного бархата двадцать, тридцать огромных белоснежных раскрытых страусовых вееров... и веера начали медленно закрываться, обнажая пленительные девичьи лица... шеи... груди... опускаясь к ногам... все вокруг не дышит... перед нами двадцать, тридцать живых теплых статуй... и так же медленно, на музыке крещендо, веера раскрылись опять... все погасло... как сон... но все уже ревело от восторга, и я тоже!

Смотрю в лица мужчин — никакой похоти: восторженность! Но за своих волнуюсь, они же не знают, не понимают, где сцена, где публичный дом, и бросятся, забыв про чины, покупать этих красавиц, а оказывается, красавиц вывозят из кабаре с полицией, их имена полное инкогнито, и если какая-нибудь из

них себя рассекретит или, не дай Бог, назначит свидание, ее тут же, мгновенно, без единого слова увольняют, а платят им, оказывается, столько, как ни один публичный дом не заплатит.

Поднимаемся наверх в бар. Моих спутников, как ветром сдуло, зато Лурье наоборот — все время где-то рядом не дальше нерасслышанного слова. Здесь тесно, потому что все в шубах, температура бодрящая — в Вене не хватает топлива. Кругом приветливые, как будто давно знакомые люди, так же как с фрау, умудряемся понимать друг друга, они знают о моем концерте, собираются на него, но в баре, кроме вина и кофе, есть какие-то вкуснейшие малюсенькие сухарики для закуски крепких напитков.

Ко мне подходит мужчина такой красоты, такого шика, что я не могу спрятать удивление, он улыбается — зубы, каких не смог бы сотворить ни один дантист мира, и черными огромными сливами глаза, смуглая кожа, копна черных крутых кудрей, огромный, с отличной фигурой, с руками аристократа, с сияющим на пальце бриллиантом! На чистом русском языке приглашает меня танцевать... где я все это уже видела??? Где?.. Где?.. Трансильванские Альпы! Там, в горах. Он молодой слепок того самого цыгана, певшего когда-то для нашей царицы.

Начинаю почти бестактно расспрашивать, кто он, откуда?! Цыганский барон! Ба, все, как в оперетте.

Мы танцуем и танцуем, не можем оторваться друг от друга, я взволнованна как-то совсем незнакомо. Барон заказал медленную музыку, обернул меня своей огромной меховой шубой, и мы снова танцуем и танцуем, его нежность пронизывает меня.

— Ох, другой век, украл бы я вас сейчас и увез в бескрайние дали навсегда.

От волнения я повисаю в его руках.

Дольше оставаться уже неприлично. Лурье волнуется, но пока боится сказать мне хоть слово, а я могу наконец хоть немного его подразнить и намекаю, что сегодня я безумна и не знаю, что могу сделать.

Надо прощаться, мы выходим в холл, я протягиваю ему губы.

— Прощайте, в другом веке я бы бросила все и понеслась с вами в бескрайние дали.

В его глазах тоска, отчаяние, нежность, страсть, мольба.

Что случилось с двумя людьми в этот вечер, что связало их навечно...

Я выскользнула из шубы и пошла по лестнице, задыхаясь от слез.

Концерт прошел хорошо и совсем непохоже на предыдущие. Дворцовый торжественный зал, нет сцены, нет занавеса, я выхожу петь, как в старину, почти рядом со зрителями, стиль концерта получился совсем другой. И публика! Мундиры, вечерние туалеты, после концерта целуют руки.

Вот и кончено все. Вызов в Москву. Почему? Я должна ехать еще в Германию и в Польшу. Случилось что-нибудь дома? Вызов через командование. Вызов от Берсенева. Но что могло случиться в театре? Берсенев же понимает, что я могу никогда уже больше не попасть за границу? Так хотелось узнать немцев не по нашим фильмам, в которых они еще тупее и глупее, чем мы, и поляков, которые мне чем-то близки, как литовцы.

Прощание с фрау меня перевернуло, я заглянула в себя, в свою душу, что-то безобразное, античеловеческое есть во мне, если я не ощущаю мир, как моя фрау. Плача и целуясь, мы стараемся понять нежные слова друг друга, и я каменею, узнав, что у нее погибли на фронте муж и единственный сын. На русском фронте.

Подарков фрау не берет, а у меня остаются от концерта австрийские деньги, тупо, убежденно не хочу, высунув язык, бегать по магазинам, и я придумала, уходя из номера, положить подарки и деньги под подушку в кресле, зная, как фрау будет выбивать, вычищать, вытирать, вымывать после меня номер и найдет все обязательно.

Окончание следует

Ширли Маклейн

Танец в луче света

Глава 12

Я уже давно рассказала Васе про Джона и Макферсона. Меня связывало с ним еще и сознание того, что я могу свободно говорить о своей новой вере и новом понимании. В России Вася встречался с медиумами, работающими в состоянии транса. По его словам, сегодня там многие обращаются к медиумам и экстрасенсам, потому что большая часть полученной от них информации, касающейся частных лиц, в конце концов подтверждается.

Поэтому Вася отнесся к Кевину Райерсону просто как к человеку, наделенному способностью устанавливать контакт с духовными сущностями, которые отличались от нас лишь тем, что не обладали физическим телом. Вопроса о том, существуют ли в царстве духа духовные сущности, для Васи не существовало. Как не существовало и вопроса о том, жили ли они прежде на поверхности земли. Проблема для него заключалась в том, что некоторые из них могут нести в себе зло. Эта возможность не давала ему покоя, и он искренне стремился как-то дойти до сути.

Когда Кевин пришел к нам, Вася не стал дожидаться, пока тот погрузится в транс и заговорит от лица Джона и Макферсона, а сразу вовлек Кевина в обсуждение.

— Не кажется ли вам,— обратился Вася к Кевину,— что если люди и сама земля возникли в результате того, что впали у Бога в немилость, тогда и зло является частью сверхъестественной божественной силы? Значит зло — часть Бога?

— Я не верю, что существует такая вещь, как зло.

— Нет, нет,— настаивал Вася,— это чрезвычайно важно для меня в философском плане. Вам не кажется, что зло было создано специально для того, чтобы мы его преодолевали?

— Полагаю, то, что вы называете злом, есть всего лишь недостаточное осознание присутствия Бога. Вопрос в нехватке духовных знаний, а не в том, есть зло или нет.

— Нет, нет, если зло — это незнание Бога, то как объяснить, что некоторые люди сознательно восстают против Бога? На основе полученных знаний они сознательно уничтожают в себе Бога. Поэтому нельзя сказать, что они Бога не знают.

— Невозможно уничтожить в себе Бога. Он бессмертен,— ответил Кевин.— Вот почему людей, даже первобытных, которым в жизни не приходилось сталкиваться с самой мыслью о Боге, нельзя заклеймить как носителей зла.

— Но есть ведь очень умные, образованные люди, настроенные против Бога,— продолжал Вася.

— Нет, в таком случае по-настоящему они Бога не знают. Какой бы ни была ваша концепция Бога, это всего лишь то, чем вы сами в конце концов станете. Если умный человек восстает против Бога, он восстает против своей концепции Бога. В конечном итоге такой человек восстает против самого себя.

— Все мы существуем по божьим законам, разве не так? — спросил Вася.

— Постойте, мы существуем не по божьим законам. Мы сами как божьи законы. Мы — Бог. Мы должны полностью принять сами себя, принять свои законы, а они божественны. Тогда мы превратимся в Бога. А Бог и душа — одно и то же, поэтому-то мы в принципе и есть всеобщая любовь. Вы ведь согласны с тем, что Бог — это всеобщая любовь?

— Конечно. Но где же в этой схеме место злу?

— Его нет. В этом все дело. Все в жизни результат либо прозрения, либо неведения. Вот две противоположности. А вовсе не добро и зло. А когда человек полностью прозревает, как, к примеру, Иисус Христос или Будда, больше нет никакой борьбы.

Вася встал и заходил по кухне.

— Нет, мы созданы для борьбы. На этой земле нет жизни без конфликта.

— О, я легко представляю себе жизнь без конфликта,— улыбнулся Кевин,— очень легко.

— Да нет же,— запротестовал Вася.— Даже тело само по себе это ведь такая борьба. Даже еда, к примеру, связана с борьбой. Наш спор — борьба.

— Конечно, но не для этого мы были созданы.

— Хорошо. Но борьба — это все же столкновение двух противоположностей. Я, например, считаю, что природа была создана для того, чтобы в ее деятельность никто не вмешивался. Мне думается,

---

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 8, 9. Печатается с сокращениями.

что яблоку в какой-то степени больно, когда мы его едим. И цветам больно, когда мы их срезаем.

— Ну, если вы способны поверить в это, то вы с такой же легкостью можете поверить, что яблоку приятно, когда его едят, потому что оно знает, что предназначено питать других. Между ним и Богом существует полная гармония, и поэтому оно понимает, что его задача — поддерживать жизнь. Еда, таким образом, не обязательно борьба, потому что выигрывают все: люди, которые съели яблоко, и яблоко, которое исполнило свое предназначение. Борьба и конфликты находятся в прямой зависимости от того, насколько хорошо мы знаем Бога. Чем больше мы знаем о Боге и собственном бессмертии, тем меньше остается места борьбе. Следовательно, зла не существует. Существует лишь недостаток знаний.

Вася задумался.

— Да,— сказал он,— но меня интересует только эта жизнь, только эта краткосрочная борьба — с ее ошибками и неведением. Я не пытаюсь изменить или постичь космос. В борьбе я пытаюсь преодолеть свое неведение именно сию минуту, не в грядущих жизнях, а сейчас. Поэтому для меня этот краткий период оказывается важнее всего.

— Не знаю, можно ли приблизиться к глубинам истины за короткий срок, не поняв природы долгосрочных процессов. Если вы считаете, что Бог — это и добро, и зло, то вы рано или поздно станете проявлять в жизни и то, и другое, потому что для вас это истина. Вы продукт собственных мыслей. Все мы таковы. Мы такие же, как наши мысли. Если вы верите, что вы — добро, что Бог — всеобщая любовь, что Бог внутри вас, то ваша вера скажется на вашем поведении.

Потом Кевин задал Васе вопрос, который никогда бы не пришел мне в голову.

— Вам приходилось переживать когда-нибудь внетелесный опыт?

— То есть совершал ли я когда-нибудь астральные путешествия?

— Да.

— Совершал. Один раз. Я пребывал в состоянии полной умиротворенности. Этого состояния нирваны я достиг как раз в тот период, когда занимался йогой и голодал. Я вдруг ощутил, как поднимаюсь над своим телом. Я увидел самого себя сидящим на полу в состоянии медитации. Мне было очень страшно.

— Почему?

— Я потерял контроль. Я не знал, что будет дальше. У меня не было почвы под ногами. Ни земли, ни ограничений. Мне стало очень страшно. Это было нечто фантастическое, оказавшее на меня очень сильное воздействие. С тех пор я осторожнее подхожу к духовным исканиям.

— А если бы вы пережили это вместе с кем-нибудь, вам не было бы так страшно?

— По-моему, я мог бы пережить то же самое с Ширли. Она чувствует каждую мою мысль. Я не могу ее обмануть. Она чувствует все, что чувствую я.

Я дотронулась до его руки. То, что он говорил, было правдой.

— И еще я неразрывно связан со своей матерью. Я слышу ее молитвы. Всегда чувствую, когда она молится, особенно когда молится за меня. И когда я потом у нее спрашиваю, всегда выясняется, что я не ошибся. Мы, русские христиане, считаем, что всякий, не принадлежащий к русской православной церкви, в том или ином смысле находится во власти дьявола.

Кевин бросил в кофе немного сахара.

— Я пытаюсь просвещать людей, а не переделывать их. По-моему, мы приходим на эту землю, чтобы усвоить: нам не нужно бороться. Вот настоящее просвещение,— продолжал Кевин.

— Но я пытаюсь написать сценарий, и это бороба. Когда я снимаю фильм — это тоже непрерывная борьба.

— Если вы полагаете, что борьба — необходимое условие хорошего сценария, тогда вы и создадите борьбу вместо хорошего сценария. Возможно, вы создадите и борьбу, и хороший сценарий, но вы никогда не узнаете, не был бы ли он лучше, если бы вы не боролись...

Вася, Кевин и я убрали со стола. Кевин приготовился погрузиться в транс.

— Кевин, а над вами не смеются, когда вы выполняете посредническую роль в состоянии транса? — спросил Вася.

На лице Кевина появилась терпеливая улыбка.

— Иногда.

— А люди не думают, что вы играете, когда вас используют духовные сущности? — поинтересовалась я.

— Дорогая моя Ширли,— заявил Вася.— Могу сообщить тебе, что духовные сущности есть. В России мы об этом знаем. А как режиссер могу сказать тебе, что медиумы не играют. Нет, не играют.

— Хорошо, но я много читала об этой проблеме. Не исключено, что медиум настраивается на то, что Карл Юнг назвал коллективным подсознанием. Может быть, вы передаете не столько то, что вам сообщают духовные сущности, сколько то, что воспринимает ваше подсознание.

— Возможно,— согласился Вася.— Но получаемые сведения обычно одни и те же, где бы ни проходил сеанс. Реинкарнация, например — основополагающая истина. И отсюда проистекает все.

Кевин спокойно слушал, как мы обсуждаем достоверность того, чему он посвятил свою жизнь.

Он положил руки на подлокотники кресла и задышал спокойно и глубоко. Я включила магнитофон.

Когда Кевин погружался в транс, голова у него упала на плечи. Дыхание изменилось. Минут через пять по телу вдруг прошла внезапная дрожь. Голова снова приподнялась. Глаза были закрыты. Рот открылся, и через несколько секунд прозвучали слова:

— Приветствую. Сообщите, с какой целью вы собрались.

Говорила сущность Джона.

— Нас здесь двое,— сказала я.— Нам бы хотелось задать кое-какие вопросы. У нас они в общем-то неподготовлены. Это ничего?

— Ничего,— прозвучал голос.— Здравствуйте.

— Мой первый вопрос такой: нам здесь, на земле, действительно нужно просветление? Я хочу спросить, меньше ли станет боли и страдания, если больше людей станет понимать свои духовные измерения?

— Безусловно,— ответил Джон.— Коллективное сознание всего человечества доказывает реальность вашей земли. Воздействие сознания человека порождает возбуждения в природе и, конечно же, определяет деятельность людей.

— Вы хотите сказать,— уточнила я,— что человеческое сознание может воздействовать на природу подобно землетрясениям или наводнениям?

— Совершенно верно. На каждой планете сознание живых существ оказывает влияние на гравитацию и межпланетную гармонию. На вашей планете волнения в природе происходят из-за того, что уровень сознания человечества недостаточно высок.

— Ладно,— сказала я,— учитывая все, что совершается сегодня в мире плохого, считаете ли вы, что здесь действует некая негативная сила, равная божественной? То есть является ли зло тоже частью Бога?

— Вы имеете в виду сатанинские воздействия? — спросил Джон.

— Да.

— То, что вы определяете словом «Сатана»,— всего лишь работа низшего уровня вашего сознания в момент, когда вы начинаете бороться за возврат к Богу и познание его, вашего прародителя. Чувство, которое вы называете злом,— это борьба с собой.

— А в Советском Союзе знают о необходимости духовного просвещения?

— Не столько в правящих кругах, сколько в кругах исследователей сверхъестественных явлений. Они привнесли духовность в интеллект. Они пришли к пониманию вероятности существования всеобщего сознания.

Вася поднял руку.

— Я Василий Охлопков-Медведятников из Советского Союза. Мой первый вопрос такой: как я могу эффективно бороться против сатанинских сил или сил зла в личной жизни и жизни общества?

На секунду воцарилось молчание, потом Джон сказал:

— Вы рассматриваете себя как душу?

— Да.

— Все вы сыновья и дочери Бога?

— Да.

— Не следует сопротивляться тому, что вы называете злом. Если вы захотите бороться со злом, то обнаружите, что оно вас затягивает. Вы сгинете в этом сражении. Дайте себе достичь полного прозрения. Старайтесь дарить любовь и знания, чтобы окружающие могли двигаться вперед. Лучше зажечь одну-единственную свечу, чем проклинать тьму. Тьма — это то, что вы называете сатанинскими силами. Открывайте в себе и других свет и любовь. Питайте их. Будьте терпеливы. Будьте готовы страдать. Тогда вы будете служить другим. Вам это понятно?

Вася наклонился вперед.

— Значит, вы говорите, что в борьбе необходимо страдание?

— В древнееврейском опыт определяется как познание страдания. Страдание можно было бы назвать продолжительным опытом. Ведь нет ни времени, ни пространства. Есть только опыт. Например, если к вам подойдет человек, ударит вас, причинит вам зло, что вы сделаете? Вы в ответ ударите его или же, выстрадав такой опыт, терпеливо разберетесь с этим человеком. Ответив кротостью и нежностью на его удар, вы дадите ему больше пищи для размышлений, преодолеете его неведение. На примере вашего выстраданного опыта он узнает, как побеждать собственное невежество. Тогда он, вероятно, тоже вернется к Богу.

Вася обдумывал слова Джона. Больше он не касался темы зла. Вместо этого он сказал:

— Мне бы хотелось задать более личный вопрос.

— Пожалуйста.

— Мы с Ширли встретились случайно или это было предначертано, запланировано?

На секунду наступила тишина. Потом Джон сказал:

— Подождите, пожалуйста. Еще одна сущность желает говорить.

Снова пауза. Затем заговорил Том Макферсон со своим знакомым смешным шотландско-ирландским акцентом. Мы рассмеялись.

— Насколько я понимаю, меня пригласили ответить на вопрос о предыдущих жизнях?

— Да,— ответил Вася.

— Секундочку, дайте собраться. Дайте проверить.

Мы с Васей ждали, глядя друг на друга.

— Я тут консультировался с другой сущностью, которая ведет учет информации о прошлых жизнях. По ее данным, ваша встреча не была совсем уж случайной, в предыдущей жизни вы оба находились в Греции. Оба учились на оракулов. И у того, и у другого развились телепатические способности,

проявился театральный и драматический талант. В те времена драматическое искусство считалось священным, не то что теперь. На актеров и актрис смотрели, как на полубогов. Вы в тот период стремились еще более одухотворить свою форму искусства и принялись изучать и практиковать тайную разновидность театрального искусства, благодаря чему ваше сознание перешло в другое качество. Вы смогли общаться с великими актерами прошлого. Вы были близкими друзьями и всю жизнь провели бок о бок. Правда, каждый из вас тогда представлял другой пол. Иначе говоря, женщина была мужчиной, а мужчина — женщиной, что, вероятно, и нашло отражение в сегодняшней борьбе индивидуальностей.

Мы с Васей засмеялись.

— Вот видишь? — сказал он.— Ведь я говорил, как легко ставлю себя на место женщины.

Я кивнула.

— А кем была запланирована наша встреча? — поинтересовалась я.

— Вами самими, вашими душами перед этой реинкарнацией. Все мы перед воплощением планируем нашу жизнь, чтобы получить возможность разрешить какие-то конфликты, приобрести опыт.

Мы с Васей кивнули друг другу.

— Так что же мы должны делать вместе? — спросила я.

— Мы бы сказали, что в данный момент вы вроде бы наслаждаетесь обществом друг друга. Очень интимно наслаждаетесь, мы бы сказали.

Я рассмеялась, а Вася чуть заметно покраснел и тоже улыбнулся.

— Каждый из вас — человек творческий. Мы считаем, что вы хорошо контрастируете друг с другом. Один грубоват, но надежен. Другой — человек более дотошный и постепенно становится более чутким. Поэтому нам и кажется, что если соединить ваши интеллектуальные способности, то вы создадите произведения, облекающие духовные знания в такие формы искусства, как драма, кино, театр.

— Мне бы хотелось задать вопрос, связанный с медициной,— попросил Вася.

— Да, пожалуйста.

— У Ширли гипогликемия. Как ее лечить?

— Как совсем от нее избавиться?

— Да.

— Ладно. Расскажите, какая у вас сейчас диета?

Я на секунду задумалась, а потом вкратце рассказала, что ем главным образом сырые овощи, фрукты, крупы, употребляю немного протеина, но ни капли говядины или баранины.

— Вы когда-нибудь пробовали голодать?

— Вот-вот,— вставил Вася.— Ей нужно голодать.

— Но, Том, я не могу голодать, иначе я упаду в обморок.

— Ничего,— возразил Вася.

— Ладно,— прервал наш спор Том.— Мы можем предложить способ голодания, который окажется успешным.

— Неужели?

— Да. Сами увидите. Секундочку. Я проконсультируюсь у другой сущности, которая специализируется по этим вопросам.

Потом Вася задал вопрос о собственном здоровье. Он перечислил, что ест, но не упомянул о десертах, в особенности о своей любимой шоколадной подливке. Том поймал его на этом. Вася застеснялся. Мы оба хохотали, когда Том ему все подробно советовал. Он объяснил, каких витаминов и минеральных веществ Васе не хватает, а тот все записал.

— Еще один вопрос,— попросил Вася.— Пожалуйста.

— Хорошо.

— Вы сказали, что мы с Ширли встретились не случайно, что у нас был прошлый опыт совместной жизни в древней Греции.

— Совершенно верно.

— А что мы теперь должны делать вместе?

— У вас есть способности к объединению некоторых форм искусства. Вы могли бы стать спонсорами неких метафизических и духовных форм искусства.

— Мы появились в этой жизни, чтобы привлечь внимание к метафизическим аспектам искусства? — поинтересовалась я.

— Да, можно так сказать.

— Но как же достичь этого, если реакция на подобные вещи — насмешка?

— Мы не согласны. На этом пути есть вехи. «2001: Космическая одиссея», «Звездные войны».

— Вы хотите сказать, что где-то глубоко в сознании людей заключено уважение к тому, о чем мы говорим? — переспросила я.

— Без сомнения. Например, та форма, в которую обличена «2001: Космическая одиссея»,— прекрасное выражение могущества метафизики. Там совершенно невероятная символика. Стэнли Кубрик — прекрасный метафизик.

— А к нам-то это какое отношение имеет? — спросил Вася.

— Сейчас и вы готовы взяться за такие проекты,— сказал Макферсон и сделал паузу.— Еще вопросы будут?

— Нет,— ответила я.— Спасибо, Том, спасибо.

— Хорошо. Тогда мы удалимся. Да хранят вас ангелы. Да благословит вас Бог.

Том покинул тело, а на его место вернулся Джон, чтобы произнести благословение.

Пока Кевин приходил в себя, мы с Васей держались за руки.

— Привет,— неуверенно проговорил Кевин, будто заблудился во времени и пространстве.— Привет. Вы здесь?

— Да, Кевин, мы здесь,— подтвердила я.

Он заморгал и потянулся:

— Сколько времени меня не было?

— Часа полтора.

— Когда я пребываю в бессознательном состоянии, я начинаю путаться во времени.— Он зевнул и протер глаза.

— Давайте пить кофе,— предложила я, напомнив себе, что все еще живу в реальном мире.— Думаю, кофеин нам не помешает.

Глава 13

Мы проводили все новые и новые сеансы с Джоном и Томом. Вася воспринимал передаваемую ими информацию, но чем больше интереса я проявляла, тем настороженнее он становился. Мне кажется, он боялся, что в своем творчестве я буду придавать больше значения их советам, чем его. Опасался, что знания, переданные мне свыше, я сочту более полными и ценными. Я попыталась с чуткостью отнестись к его творческим исканиям, но не могла придумать, как его успокоить.

Кевин заезжал по нескольку раз на неделе и проводил с нами все новые и новые сеансы. Иногда Вася уходил на деловые встречи и возвращался в разгар сеанса, который Кевин проводил либо со мной, либо при участии моих знакомых. Когда у Васи было время, он к нам присоединялся, но порой он будто хотел вызвать у меня ощущение, что он нам мешает. Он просовывал в дверь голову, смотрел, что происходит, но так и не заходил. Мне хотелось, чтобы он присутствовал и учился вместе со всеми. Я тогда была слишком увлечена и не понимала, что Васе казалось, будто нашим отношениям могут помешать мои контакты с духовными сущностями. А пока я не знала, как вести себя с ним, чтобы не спровоцировать ссору.

Как-то вечером Вася вернулся домой, когда я с друзьями разговаривала с Томом и Джоном. Я не слышала, как он пришел. Когда сеанс окончился, я отправилась на кухню, где Вася резал свеклу и яблоки, а на плите варился его фирменный великолепный суп. Он давно взял на себя кулинарные заботы, потому что в этом деле превосходил меня.

— Здравствуй, Медвежонок. Я и не знала, что ты вернулся,— удивилась я.

— Да, я вернулся,— огрызнулся он.— А обеда нет. Вот я и готовлю.

— Чудесно. Сейчас, только пойду со всеми попрощаюсь.

Когда я вернулась на кухню, Вася с каменным лицом мрачно помешивал суп. Я растерялась.

— Что случилось, любимый?

— Пожалуйста, не подходи к плите.

Я ничего не ответила.

— Не притворяйся, будто не знаешь, в чем дело.

— О чем ты? — взвизгнула я так пронзительно, что у самой заболели уши.

— Ты слишком занята своими духовными наставниками и не приготовила мне обед.

Изумление боролось во мне со злостью.

— Не приготовила тебе обед? Да ты, наверно, шутишь. Мы же его готовим вместе. Я даже не знала, что ты вернулся.

— Нет, знала.

— Извини, но это полный бред. Ты не заходил к нам. Откуда же мне знать, что ты дома? Мало того, тебе прекрасно известно, что ты всегда сам готовишь. Зачем же ты так говоришь?

— Я-то ничего не говорю, а вот ты кое-что делаешь...

Его возмутительная самоуверенность заставила меня задуматься: что же я могла сделать не так.

— Ты настоящее дерьмо,— закричала я.— Ты деспот и эгоист, и вообще, чего ты от меня хочешь?

— Ты нечуткая,— спокойно сказал он.

Я с силой швырнула столовую ложку об пол, потрясенная тем, какую ярость он во мне пробудил. Бросилась в спальню. Он за мной.

— Ты меня с ума сводишь,— визжала я.

— Ты занята лишь тем, что ты сейчас изучаешь. То, что ты обещала мне, тебе безразлично.

— Что я тебе обещала?

— Что меня будет ждать обед.

— Да это же настоящая ложь.

Мне захотелось спрыгнуть с балкона, убежать. Я чувствовала, что окончательно потеряю рассудок, если не сумею понять, что происходит между нами, и главное, что происходит со мной. Он бывал всегда так уверен в собственной непогрешимости, что не допускал и мысли, что другой имеет право с ним не соглашаться.

Я помчалась к балкону, вскарабкалась на перила, чувствуя необходимость уйти, но в то же время

желая, чтобы он меня остановил. Хотелось заставить его ощутить ответственность за происходящее. Мне пришлось прибегнуть к театральным жестам. Но я действительно была в отчаянии. Вася устремился за мной.

— Что ты делаешь, Ниф-Ниф! — закричал он, схватил меня за руку и оторвал от перил. Я вырвалась и бросилась к противоположной стороне.

— Я с тобой свихнусь! — крикнула я ему, сознавая, что такой взрыв он сумел вызвать всего за несколько секунд.— Я терпеть не могу, когда ты доводишь меня до такого состояния! Я ненавижу себя такой. Просто ненавижу!

Вася был искренне потрясен, будто возможность того, что я выйду из себя, никогда не приходила ему в голову. В глазах был испуг.

— Что ты делаешь? — молил он.

— Как это, что я делаю? Разве непонятно? Ты доводишь меня до безумия! Говорю тебе, я *убегу*! Я *уйду*. Я не могу этого терпеть и, боюсь, действительно оставлю тебя, если ты будешь продолжать в том же духе, неважно, нарочно или нет.

— Ты оставишь меня? — переспросил он так, будто это ему даже в голову не приходило.

— Да. Да. Да! Потому что ненавижу тот сгусток злобы, в который ты меня превращаешь!

— Ниф-Ниф,— уговаривал он,— это снова сатанинские силы. Признай это, пожалуйста. Это не так.

Вся в слезах, я резко села. Меня трясло. Я пыталась хоть как-то овладеть собой.

— Сатанинские силы тут ни при чем, идиот. Это я. Это я разрешаю себе дойти до такого состояния. А ты меня провоцируешь.

— Молись. Молись Господу, и ты спасешься.

Господи, Господи, Господи. Что же это такое? Насчет молитвы он, пожалуй, прав, только молиться надо не за изгнание дьявола. Молиться, чтобы собрать воедино все лучшее, что во мне осталось.

— Вася, неужели ты не понимаешь, что это мы с тобой, два человека, пытаемся разобраться в наших отношениях? Дьявол здесь ни при чем. Пожалуйста, возьми на себя хоть немного ответственности за происходящее. Не вали все на черта.

— И моя, и твоя задача — приблизиться к Богу и одолеть силы зла, когда они овладевают нами.

— Но, Вася, ответственность за наши действия несем *мы сами*. Я не могу отговариваться тем, что внутри моего тела Бог и Дьявол вступили в открытый конфликт. Я-то тоже там обитаю.— Я ударила себя в грудь, решив почему-то, что мое настоящее «я» находится в солнечном сплетении.

— Нет,— заявил Вася.— Почему только ты позволяешь силам сатаны вселяться в тебя? Нехорошо.

Вася направился к холодильнику за водкой. Я налила себе стакан красного вина и ушла. Опять мы не поговорили. Почему русские пьют столько водки? Виновата система? Система, подавляющая свободную дискуссию? Судя по тому, что я читала, русские столетиями много пили. Почему? Из-за погоды? Но так же холодно бывает и в других местах. Может, причина в сомнениях, кто такой ты сам, что такое Бог, что такое действительность?

— Если я начну упрямиться,— однажды сказал он,— ударь меня. Ударь как следует. Русским необходимо, чтобы их били. До нас лучше доходит, если нас ударить. Говорю тебе, нам нужен железный кулак.

Бить я не могла. Мне надо было разобраться. Я приняла душ, мы молча пообедали и легли спать.

Несколько дней я думала о наших отношениях. Что-то в них изменилось. Он не принимал моего преклонения перед равенством. А я не могла жить без уважения и равенства. Он говорил, в любви равенства нет... есть только чувство собственника, ревность, страсть и безграничная верность. Любовь длится, пока есть страсть. С появлением уважения исчезает любовь, исчезает страсть. Когда я заявила, что это путь к неизбежной катастрофе, он сказал: удел человека — страдания, страдать — значит познавать Бога.

До меня, наконец, дошло: причина различий между нами не в том, что он русский, а я американка. Бесспорно, нам еще предстояло разобраться и с культурными различиями. Но настоящая разница была в нашей трактовке зла. Зла по отношению к Богу и к человеку, а не зла в социологическом или социалистическом понимании. Невозможно представить себе большей, чем между русскими и американцами, противоположности в понимании надежды и будущего. Большевистская революция играет здесь не столь уж существенную роль. Сказать, что русская душа не может без страдания, было бы слишком просто. Неверно и то, что душа американца по-юношески наивна, всегда восторженна и оптимистична. Возможно, Вася был прав, говоря, что мы никогда не поймем друг друга. Он будто объяснял мне: то, что кажется ему сегодня истиной, вовсе не обязательно останется ею завтра. А я, не разделяя его взглядов, чересчур многое подвергала сомнению. Что-то мне следовало просто принимать на веру.

На какое-то время мы установили дипломатическое перемирие, стараясь ограничить наше общение чисто внешней, поверхностной стороной. Он бы мог с этим смириться. Я же не могла. Если бы я была способна по-прежнему отшучиваться в ответ на его жесткие указания по поводу того, как мне есть, одеваться, делать зарядку, петь, танцевать, заниматься йогой и дышать, наша жизнь, наверное, потекла бы более гладко. Но я не могла с этим мириться, пусть даже он обычно и бывал прав. У меня ведь до сих пор и без его указаний все получалось неплохо. Он так не считал.

Шли недели и месяцы. Иногда от царившей между нами гармонии у меня дух захватывало, а порой наступал такой разлад, что хотелось зажмурить глаза, заткнуть уши.

Я много читала о русских художниках, писателях, философах и музыкантах, стремясь их понять. Наполовину дикари, наполовину святые. Таково было мнение самих русских. Существование коммунистического правительства не имело решающего значения. Это не более чем новая разновидность системы, отрицающей важную роль индивидуальности. В самом начале Вася сказал мне, что у русских такое правительство, которое им понятно и нужно, что по многим причинам им бы хотелось воскресить Сталина, потому что он, по сути, защитил бы их от самих себя.

— Без наших безжалостных правителей у нас воцарилась бы анархия,— говорил он.

Мне все же казалось, что это мнение одного Василия Охлопкова-Медведятникова.

Иногда я бывала так весела и беззаботна, что едва верила своему счастью. Вася же уподоблял наше счастье «музыке, которая долго не продлится». Он дивился американскому благополучию, приходил в восторг от обилия овощей и фруктов на рынке, от «здоровой жизни в любимом Малибу». Мы продолжали свои прогулки, Вася купался в Тихом океане. Шла работа над проектом нашей совместной картины, и несколько великих сценаристов Голливуда с нетерпением ждали встречи с Васей — о его таланте заговорили в этой среде.

Иногда во время послеобеденных разговоров Вася принимался излагать пресловутую теорию противоположности любви и уважения. Присутствовавшие неизменно теряли дар речи. Она ничего не понимали. Вася же снова и снова повторял, что эти два понятия существуют совершенно независимо.

А иной раз Вася страшно напивался и, когда мы добирались до дому, принимался безутешно рыдать. «Никто ведь не представляет себе, что значит быть чертовым русским в Америке,— всхлипывал он.— Моя треклятая любимая Россия. Никто не понимает ее. Нас судят, нам выносят приговор, думают, что у нас в зубах зажаты сабли. Вы все так предубеждены, так одурманены пропагандой. Гораздо больше, чем мы. Русские знают об Америке по крайней мере не только плохое. А вам здесь Россия представляется концлагерем. Вы недолюбливаете комми, вот в чем ваша беда! Я слышал, для американцев «русский» — синоним зла, глупости, безделия. Это опасно! А как же наша культура, музыка, наша изобретательность, терпение, выносливость? Это ведь достоинства, а не недостатки! Да, черт побери, мы не такие, как другие. Но зачем всем быть одинаковыми? Почему бы не смириться с различиями и не наслаждаться сходством вместо попыток переделать друг друга?»

Мы часто ездили в Париж и Нью-Йорк. Вася говорил, что теперь сможет смотреть на Нью-Йорк лишь моими глазами.

Однажды к нам заехал Васин знакомый, американец, три года проживший в России. За обедом, когда мы остались вдвоем, я спросила, что он думает по поводу Васиных поездок в Россию.

Джек хорошо знал семью Медведятниковых. Известно, что Вася абсолютно не интересуется политикой, но пойдет на все, чтобы стать свободным художником на Западе, свободно уезжать из России и возвращаться обратно.

— Пойдет на все? — переспросила я.

— Ну, знаете ли, я не возьму на себя смелость говорить конкретно о Васе, но для многих в России брак с иностранцем — средство выехать из страны. В 30-е годы бытовало выражение: «автомобиль не роскошь, а средство передвижения», а теперь говорят, что иностранка не роскошь, а средство передвижения. Немало русских вступает в брак с иностранцами, чтобы получить свободу передвижения. Система вынуждает их на многое идти, чтобы обрести свободу.

— Вы хотите сказать, что он женился на француженке, чтобы выехать?

Джек пожал плечами.

— Не знаю. Многие так делают.

— Так, стало быть, он и мной пользуется?

— Пользуется вами? Я бы так не сказал. Он вам чрезвычайно благодарен. Вы открыли перед ним столько возможностей. Но он вас еще и любит. Вы и вправду, как он выразился, женщина его жизни, и неважно, сколько продлятся ваши отношения.

— Сколько продлятся наши отношения? То есть как?

Джек насторожился.

— А вы когда-нибудь были в близких отношениях с русским?

Ну вот опять.

— Ясно,— сказала я. Почему-то вместо ответа мне всегда задавали этот вопрос.— А как насчет обещаний? Русские мужчины держат свое слово?

Джек расхохотался.

— Такого понятия вообще не существует. Не существует никаких уговоров. Для этого они чересчур эмоциональны, живут только настоящим моментом. В порыве страсти они вам наобещают чего угодно. Позже их чувства переменятся, страсть угаснет. А когда дело дойдет до выполнения обещания, они вас же обвинят в глупости.

В словах Джека было мало утешительного.

Вскоре мы с Васей снова оказались в Калифорнии и отправились на прогулку. После нашей первой встречи прошло года полтора. В разумных пределах нам удалось приладиться друг к другу. Солнце палило в лицо, пока мы взбирались по склону. Я много курила накануне, но не настолько, чтобы нарушилось дыхание. Я никогда не втягивала дым и убеждала себя, что в легкие он не попадал. Но Вася, зациклившись на моем курении, шел все быстрее и быстрее. Когда я попросила его не спешить, он ответил:

— Если бы ты рассталась с сигаретами, возможно, и поспевала бы.

Я почувствовала раздражение. Зачем портить чудесную прогулку, занимаясь вопросами, которые я имею право решать сама? Мы заспорили и уже через какие-нибудь пятнадцать минут подробно обсуждали дефекты наших отношений. Я так разозлилась, что мне снова захотелось ударить его. Однако, сдержавшись, я сказала:

— Давай установим мораторий на пятнадцать минут.

— На пятнадцать минут? — Вася глянул на часы.

— Да.

— Договорились.

Мы молча продолжали путь. Через пять минут я придумала особенно убедительный довод, но не дала себе заговорить, помня о нашем соглашении. Я гордилась собой. Вдруг Вася вывалил мне кучу собственных вполне разумных доводов. Я указала на часы.

— Пятнадцать минут еще не истекли,— заметила я.

— Пятнадцать минут? Ну и что? У меня есть что сказать.

Остановившись, я зло сверкнула на него глазами.

— Но мы ведь заключили соглашение,— напомнила я.

— Соглашение? Какое соглашение?

Медленно и очень четко я проговорила:

— Мы заключили соглашение пять минут назад. Соглашение о том, чтобы в течение *пятнадцати* минут *не* возобновлять спор.

Вася хмыкнул:

— Глупая ты, что ли, если думаешь, что я посчитаюсь с этим соглашением? Ну, ты и наивна.

Я вышла из себя. Размахнувшись, я хотела ударить его, но он перехватил мою руку, и я промахнулась. Он захохотал. Я была унижена, взбешена, в общем, испытывала весь спектр чувств, которые он умел во мне пробуждать. Я развернулась и бросилась вниз по склону.

— Ниф-Ниф,— крикнул он мне вслед,— я же люблю тебя.

Я бежала и бежала, а он мчался за мной. Я не могла ни о чем думать. Это было ужасно. Во второй раз я почувствовала опасность. Я добежала до машины, могла бы повернуть ключ, нажать на акселератор и уехать, оставив Васю без средств передвижения. Но я этого не сделала. Пылая гневом, я беспомощно сидела, пока он не приблизился.

Небрежно забравшись в машину, он сказал:

— Ниф-Ниф! Ты вела себя глупо. Мне просто понадобилось заговорить раньше, вот и все.

— Мне тоже понадобилось. Однако я сдержалась из-за нашего уговора.

Вася задумался.

— Понятно. Но ничего же не произошло. Так что давай забудем. Взгляни на это чудесное солнце, на птичек, вдохни восхитительный аромат.

Домой мы ехали в молчании. Я знала, что так этого не оставлю.

Некоторое время спустя мы снова встретились с Джеком, и я рассказала ему о происшедшем. И услышала ответ:

— Русские по-другому воспринимают время. В этом главное отличие. Мгновенный порыв, минутный, не более. Через секунду ситуация уже совершенно иная. Русский не заглядывает дальше настоящего момента. Поэтому-то нам и кажется, что они с такой страстью заняты саморазрушением. Кто знает, может быть, жить настоящим моментом и есть самый благодарный способ существования. Ведь их искусство свидетельствует о глубине души.

Я много дней размышляла над словами Джека. Неужели суть расхождений между мной и Васей в разном сиюминутном восприятии действительности? Я вынуждена была признать: чудо несказанной радости нашего общения складывалось из отдельных мгновений. Вася никогда не останавливался, никогда не думал о последствиях. А я думала. Если он бывал счастлив, то бывал счастлив полностью. А я нет. Васе, казалось, наплевать на будущее. Его не было, пока оно не наступало. Мне вроде бы тоже хотелось так жить, и все же...

И все же меня терзало подозрение: будущее для Васи означало лишь ожидание страданий. Тогда-то я поняла, что мои страхи связаны не с будущим, а с судьбой, с его судьбой.

Он часто говорил о судьбе. Прежде мне казалось, что это слово отдает мелодрамой. Но когда Вася его употреблял, оно звучало вполне оправданно. Ему казалось, что судьба его предопределена. Ему было предначертано встретиться со мной, предопределено покинуть Россию и свободно разъезжать по свету.

Через несколько недель я заметила, что наши взаимоотношения дали множество трещин. Споры становились все яростнее, пока однажды вечером не произошел взрыв.

Перед этим мы почти три дня дулись друг на друга. Даже физическая близость нарушалась, наши эмоциональные различия стали облекаться в форму недовольства друг другом в сексе.

У нас гостили двое наших друзей. Они кое-что знали о наших трудностях. Мне нужно было ненадолго съездить в Нью-Йорк, о чем я между делом сообщила Васе. Он вроде бы не возражал, но я заметила, как по его лицу пробежала тень враждебности. Он был неразговорчив. Чтобы вывести

его из этого состояния, я приготовила его любимый чай с пирожками, принесла поднос, наклонилась и обняла его. Он невольно заулыбался, но быстро подавил порыв. Меня пронзил страх.

— Должен сказать тебе, дорогая, что консультировался с врачом по поводу твоей проблемы.

У меня челюсть отвисла.

— Какой проблемы?

— Проблемы с сексом.

— Ты ходил к врачу, чтобы поговорить обо *мне*?

— Я, естественно, не называл твоего имени. Просто обсудил твои проблемы.

Я была потрясена.

— *Какие* проблемы? У нас не такие пылкие отношения, как раньше, ну и что? И почему *мои* проблемы? Тут требуются два исполнителя.

Вася поднялся и пошел в гостиную, где сидели наши друзья.

— Постой,— я бросилась за ним.— Давай это обсудим. И давай обсудим в присутствии Джуди и Джерри. Мы с ними достаточно близки. У них у самих возникали половые проблемы.

— Отлично,— и он обратился к гостям: — У нас существуют проблемы, но Ширли упряма и безразлична. Поэтому я сходил к доктору посоветоваться.

Джуди и Джерри кивнули, признавая щекотливость ситуации.

Я чувствовала, что во мне все клокочет.

— Вася, я думаю, что дело не в сексе. Смысл секса редко исчерпывается им самим. Почему ты не поговорил со мной? Почему обратился к постороннему? Я и не догадывалась, что тебя это гнетет.

— Врач лучше знает,— заявил он.

— Посторонний, будь он хоть врачом, хоть кем угодно, лучше меня знает, что я чувствую?

— Правильно.

— Что значит правильно?

— Ты не слушала меня, а доктор выслушал.

— Но доктор выслушал только твою точку зрения. Мне очень неприятно, что ты не поговорил со мной. Очень.

— От доктора я узнал много полезного.

— Что это за врач? Ты его знаешь?

— Нет. Я нашел фамилию в телефонном справочнике. Врач из Санта-Моники.

— В *телефонном справочнике?* — Я не поверила своим ушам. — Постой, постой. Как ты мог обсуждать с совершенно посторонним человеком то, что происходит между нами? Обсуждать, даже не сказав об этом мне. То есть, если тебя это так беспокоило, почему ты так прямо мне не сказал?

— Мне хотелось поговорить с врачом.

Я сделала глубокий вдох.

— Похоже, ты опять решил управлять мною. То ты пытался контролировать, что я ем, как гуляю, пою, танцую и играю, а теперь, черт возьми, ты хочешь контролировать, что я делаю с собственным телом в постели. Мой секс — мое личное дело; точно так же, как твой секс — твое дело.

— Нет, для мужчины секс важнее, чем для женщины.

Вдруг я перестала спорить. На сей раз я по-настоящему взбесилась. В ярости я так стремительно и с такой силой ударила Васю по лицу, что достигла полного успеха. Очки отлетели на другой конец комнаты. Лицо побелело. Он поднялся, чтобы ударить меня, но выражение его лица сразило меня еще раньше. Это была ледяная хладнокровная ненависть. Я ахнула. Он опустил руки. Джуди и Джерри бросились к нам. Джуди схватила меня за руки, а Джерри — Васю.

От Васиной затаенной враждебности я вся похолодела. Меня парализовало как раз то, чего он открыто не выражал. Что же с ним на самом деле происходило? Не уверена, что мне хотелось об этом узнать.

Вася высвободился из рук Джерри, Джуди отпустила мои руки.

— Господи Боже мой, прости меня, Вася. Я не хотела ударить тебя так сильно. Но ты не имел никакого права вторгаться в мою личную жизнь и, не спросив меня, идти к врачу.

Вася пересек комнату, поднял и надел очки.

— Конец,— объявил он.

— Конец чему? — спросила я.

— Конец нашим отношениям. Теперь я уйду.

Я расхохоталась. Если я и могла показаться истеричной, то он-то уж точно вел себя, как в банальной мелодраме.

— Понятно. Значит, ты отказываешься обсуждать, какую ответственность несет каждый из нас за то, что сейчас произошло.

— Совершенно верно. Ты несдержанна. Меня пугает твоя несдержанность.

— Да, я не сдержалась и прошу прощения. Но ты ведь тоже больно ранил мои чувства. Чего же ты ждал от женщины, сказав, что как мужчина ты имеешь большее значение, чем она как женщина?

— Неважно. Конец.

— Что значит конец? Ты серьезно? — я взглянула на Джуди и Джерри. Заговорила Джуди:

— Вася, а не испугался ли ты собственной ярости? Я видела выражение твоего лица. Ты был готов убить Ширли. По-моему, ты испугался, что мог действительно сделать это.

Вася бросил презрительный взгляд на Джуди.

— Конец. Я ухожу.

Мне расхотелось смеяться над этой мелодрамой. Возможно, он говорил серьезно.

— Постой-постой, а как же наш фильм? А наши намерения исправить отношения?

Вася долго молчал, потом сказал:

— Знаю, я всю жизнь буду сожалеть об этом, но это моя судьба. Я ухожу.

Я ощутила полную беспомощность. Я не могла больше сочувствовать ни его мужскому инфантилизму, ни жажде страданий.

В спальне Вася аккуратно собрал две пары брюк и дедушкины парадные ботинки, сложил в чемодан шесть рубашек и два свитера.

Запаковал в коробку электрозубочистку, сунул шорты и кроссовки в полиэтиленовый мешок.

— Библия останется здесь. Моя Библия всегда будет принадлежать тебе. Ее место здесь, в Малибу.

От горя и обреченности у меня на глазах выступили слезы. Я знала, он действительно уйдет. Задумал ли он все это заранее, или все происходило спонтанно? Он словно был не в состоянии влиять на то, что считал своей судьбой.

Я проводила его до входной двери. Он заглянул в гостиную попрощаться с Джуди и Джерри. Я открыла перед ним дверь. Говорить было не о чем.

Он стал молча спускаться по ступенькам, потом обернулся.

— Ниф-Ниф,— сказал он своим хриплым жалобным голосом,— солнышко мое, Ниф-Ниф. Жизнь с тобой была как музыка. А теперь музыка отзвучала. Как-нибудь я заеду за своими книгами и пластинками.

Я не могла придумать, что сказать. Настолько все было нереально.

Спустившись, он обернулся еще раз.

— Я был твоим Медвежонком, а ты моим Ниф-Нифом. Но помни, ты еще и норовистая лошадь. Норовистая лошадь из очень хорошей конюшни.

На следующее утро я поехала в Нью-Йорк. Через несколько дней он позвонил. Он плакал, жаловался, как ему одиноко. Я сказала, что на днях вернусь и мы все обсудим. Когда же я вернулась, он не захотел разговаривать.

Несколько недель спустя мы вместе обедали. Он держался мило, но официально. Он сказал, что ему нужна женщина, которая была бы его рабыней, которой бы нравилось все, что он делает.

После разрыва я чувствовала себя невероятно одинокой. Было ясно, что у этого любовного приключения не было будущего. Я почему-то всегда это подозревала. Может, он тоже. Пожалуй, он проявил больше проницательности и мужества, первым признав это. Да, я, наконец, близко узнала русского человека во всей его необычности.

Видимо, я лишь на словах верила в совместимость любви и уважения. Теперь пришло время доказать это на деле. В итоге мы с Васей остались добрыми друзьями и после расставания стали понимать друг друга куда лучше, чем когда были вместе.

Хотя наши прежние отношения прекратились почти четыре года назад, его Библия по-прежнему лежит в Малибу на том самом столике, где он ее оставил. Он по-прежнему утверждает, что ее место там. Он осуществил свою мечту — поставил фильмы в Америке, и я знаю, мы с ним будем работать вместе. Макферсон был прав. Мы оба ощущаем необходимость привнести духовность в искусство, и, когда настанет время, это свершится.

Он по-прежнему считает, что удел человека — страдать. По-моему, он верит в это настолько, что стремится создавать для этого все условия.

Впрочем, разве не все мы в разной степени пристрастились к страданиям? Из-за чувства вины нам кажется, что мы недостойны счастья, из-за незаслуженных обид и лишений, которые мы пережили в детстве (как же много времени требуется, чтобы повзрослеть!) или из-за неудач в зрелом возрасте все мы ощущаем действие негативных сил и утверждаем, что оно приходит извне.

На самом же деле и положительное, и отрицательное начала существуют в нас самих. Никто из нас не пребывает полностью на свету или полностью во тьме. Большинство людей сами создают себе проблемы. Признав, что Бог внутри меня, я признаю и высший божественный источник, чудесную энергию, всех нас объединяющую. Вот, наверное, какой урок был преподан нам обоим. Ни один из нас не воспринимал себя таким, каким его видел другой, но зато мы узнавали себя друг в друге.

Теперь я благословляю Васю за то, что он пробуждал во мне такую ярость. Он открыл мне на нее глаза, и теперь я могу что-то предпринять. За короткий срок нашей бурной совместной жизни я ясно увидела, что мне еще взрослеть и взрослеть. Я научилась чему-то именно потому, что он сбивал меня с толку. И именно потому, что оба мы сознавали предопределенность наших отношений, мы пытались что-то сделать по собственной воле.

Я закончила рассказ о Васе. Мама и папа сидели как завороженные.

— Вам действительно обоим казалось, что вы знали друг друга раньше? — спросила мама, всматриваясь в мое лицо.

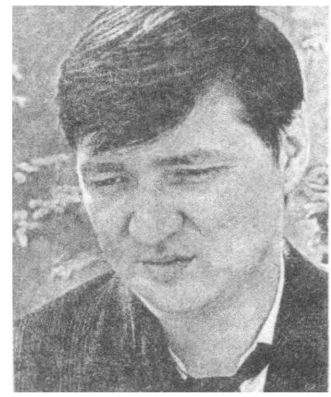
— Да, и не сомневаюсь, что однажды мы узнаем об этом поподробнее. А сейчас значение имеет только *эта* жизнь.

Перевод с английского Марии Теракопян

Окончание следует

Райнер Вернер Фасбиндер

Горькие слезы Петры фон Кант



Парадоксальным продолжением «женской» темы в журнале, которую наш читатель имел возможность проследить на протяжении года в публикациях произведений Луиса Бунюэля, Ширли Маклейн, Татьяны Окуневской, Дюлы Хернади, Стивена Содерберга, Марии Шептуновной и Станислава Говорухина, как и многих других, является пьеса мэтра немецкого киноавангарда Райнера Вернера Фасбиндера (1946—1982) «Горькие слезы Петры фон Кант», послужившая основой для одноименного фильма. К его творчеству журнал возвращается постоянно (см., например, «ИК», 1989, № 6) и в дальнейшем намеревается посвятить ему рубрику «Персоналии». В качестве комментария к этой пьесе Фасбиндера мы публикуем некоторые из материалов о творчестве режиссера, появившиеся в западной кинопечати в момент выхода фильма.

Посвящается Маргит Карстенсен

Действующие лица:
Петра фон Кант.
Валери фон Кант, ее мать.
Габриэла фон Кант, ее дочь.
Зидони фон Газенаб, ее подруга.
Карин Тимм, ее любовь.
Марлен, ее служанка.

Первый акт

Марлен раздвигает жалюзи.

Петра. Марлен! Да не будь же такой бесчувственной! Прошу тебя... Мне снились такие страшные сны. У меня такая тяжелая голова. Очень тяжелая. Подай мне телефон. Да побыстрее!

Марлен приносит телефон, Петра набирает номер.

— Алло! Попросите фрау фон Кант, пожалуйста. Конечно, я подожду.— Выжми мне пару апельсинов, мне хочется пить.— Мама! Вчера я вообще не работала, мама, эта работа, ну ты же понимаешь. Нет, я уже давно встала, правда. Ни минуты покоя. Но ведь это хорошо, не так ли? Куда ты едешь? В Майами? Как я рада за тебя, мама, Майами — это просто восторг. Правда, это совершенно замечательно. А люди! Такое прекрасное отношение. Просто сказочное. Шесть месяцев? О мама, у меня просто нет слов. Шесть месяцев. Как я тебе завидую. Шесть месяцев в Майами. Да, мне это тоже бы не помешало.

Марлен приносит сок. Петра прикрывает телефонную трубку рукой.

«Горькие слезы Петры фон Кант» («Die bitteren Tränen der Petra von Kant»)
Автор сценария Райнер Вернер Фасбиндер (по собственной одноименной пьесе). Режиссер Р. В. Фасбиндер. Оператор Микаэль Балхаус. Художник Курт Рааб. В фильме использована музыка ансамблей «Платтерс», «Уолкер Бразерс», а также Джузеппе Верди. В ролях: Маргит Карстенсен (Петра), Ханна Шигулла (Карин), Ирм Херманн (Марлен), Катрин Шааке (Зидони), Эва Маттес (Валери фон Кант), Гизела Факельдей (Габриэла фон Кант). Производство «Танго фильм» (Мюнхен), 1971.

— Займись эскизом. Наброски в ящике стола. Да, мама. Что, прости? Да, конечно, мама, я тебя слушала, но на линии были какие-то помехи, прости. Не обижайся, мама, в трубке что-то трещало. Я не обманываю. Ты очень обидчива, мама. Хорошо, мама, я тебя слушаю. Да. Понимаю. Конечно. Да. Сколько тебе нужно? Восемь тысяч? Это большие деньги. Подожди. (*Прикрывает трубку.*) Что же делать?

Марлен пожимает плечами.

— От тебя вообще никогда помощи не дождешься, разве не так? Мама! Итак, я могу одолжить тебе пять тысяч. Больше у меня сейчас в самом деле нет. Ты же знаешь, какие у меня расходы, а потом Габриэла. Может, остальное попробуешь занять у Татьяны или еще у кого-нибудь... Да, мама. До скорого. Чао.

Кладет трубку, закуривает.

— Марлен, ты должна быстро написать письмо Джозефу Манкевичу. Адрес в документах.

Марлен внимательно слушает.

— Дорогой Манкевич, дорогой друг, запятая, к сожалению, запятая, я не могу внести деньги, точка. Обстоятельства выше нас, точка. Точка, точка. Но кому я это говорю, вопросительный знак. Надеюсь на ваше согласие, искренне ваша Петра фон Кант. Давай, я подпишу.

Марлен подходит, дает Петре письмо на подпись.

— Принеси еще и побыстрее.

Марлен уходит. Петра встает, ставит на проигрыватель пластинку. На середине диска возвращается Марлен. Петра танцует с ней.

Петра. Так, а теперь поторопись, эскиз должен быть готов к обеду. Да, где почта?

Марлен приносит почту.

— Карштадт? (*Вскрывает письмо.*) Я должна подготовить коллекцию эскизов для Карштадта![1] Марлен, ты слышала? Такой шанс!

Петра подходит к телефону, набирает номер.

— Карштадт? Пожалуйста, господина Мюллера-Фрайенфельса. Говорит Петра фон Кант. Спасибо. Говорит Петра фон Кант. Да, я... Но на этой неделе вряд ли получится, может быть, в пятницу. Минуту. Да, в пятницу я постараюсь принять заказ. Когда? В три? До скорого. Чао. (*Кладет трубку.*) Вот свиньи! Ты знаешь, три года назад, когда я предложила им первую коллекцию, они так кисло отреагировали на нее. Ну что ж, времена меняются. Он теперь такой любезный, добрый человек. Если подумать...

Звонок.

— Это еще что такое? Боже мой, кто?..

Марлен пожимает плечами.

— Все равно открой.

Марлен выходит. Петра набирает номер.

— Половина одиннадцатого. Уже.

Входят Марлен и Зидони фон Газенаб.

Зидони. Дорогая!

Петра. Зидони! Боже мой!

Зидони. Петра!

Они обнимаются.

Петра. Боже мой, сколько лет...

Зидони. Три года, дорогая, три года. Как бежит время! И несмотря на это, ты прекрасно выглядишь. Чертовски хорошо. Как тебе это удается?

Петра. Ты мне ни в чем не уступаешь — ни в молодости, ни в красоте, ни в чем.

Зидони. А что Фрэнк?

Петра отстраняется.

Зидони. Я читала о вас. В Австралии, представь себе! Я сразу же сказала Лестеру, бедняжка, как ей не повезло. Мы все предостерегали тебя от этого мужчины.

Петра. Опыт, Зидони, надо приобретать самой. Поверь мне, я была рада, что пережила все это. То, чему человек научился, никто у него не отнимет. Напротив, это делает его зрелым.

Зидони. Не знаю, Петра, если ты предвидишь финал уже в самом начале, то не слишком ли дорого обходится подобный опыт?

Петра. Приготовь кофе, Марлен, или ты предпочитаешь чай?

Зидони. Пожалуй, кофе.

Петра. Ты завтракала?

Зидони. Да, спасибо. Сегодня утром я прилетела из Франкфурта. Я беспокоилась по поводу того, как ты все это переносишь. Ты страдаешь или же...

Петра. Ах, Зидони, человек меняется. Раньше... раньше я была, конечно, иной. Тогда я не знала, что со мной будет. Какой стыд. Я так верила в мужскую порядочность. А в браке, знаешь ли, отрицательные стороны характера всегда одерживали верх.

---

[1] Карштадт — сеть супермаркетов в Германии.— *Прим. ред.*

З и д о н и. Право, не знаю, у Лестера...

П е т р а. Прости, но из-за этих путешествий у вас никогда не было времени узнать друг друга. А Фрэнк и я, ты знаешь, мы день и ночь были вместе, очень редко что-нибудь менялось, почти всегда я чувствовала страх за свое существование. Надо очень хорошо узнать, из какого теста сделан другой человек или... Прости, я не хотела изрекать горькие истины, но у меня и мужа были возможности, действительно прекрасные возможности. Но все они остались неиспользованными.

З и д о н и. Ты еще сожалеешь о них?

П е т р а. Нет. Зидони, хотя я без сомнения понимаю, что шансы были упущены. Так печально, поверь мне, когда ты сознаешь, что препятствия все-таки берут верх над той красотой, которую ты ощущаешь.

З и д о н и. Вы поссорились или?..

П е т р а. Поссорились? Нет, не в буквальном смысле слова. Иногда, знаешь, чувствовалось какое-то охлаждение... Например, ты находишься вместе с каким-то человеком в машине или в комнате и хочешь что-то сказать, но боишься. Ты боишься потерять точку опоры, то есть проявить слабость. И самое страшное, если ты дойдешь до того, что уже не сможешь вернуться к себе самой.

З и д о н и. Кажется, я понимаю, что ты имеешь в виду. Весьма смутно, но все же...

П е т р а. Я знаю, что ты сейчас хочешь сказать. Что-нибудь вроде: ты становишься умнее. Нет, Зидони, если в отношениях между людьми дела идут скверно, вряд ли найдется кто-то, кто их сможет поправить.

З и д о н и. Но ведь это не могло тянуться целых три года.

П е т р а. Конечно, нет. Были и чудесные мгновения... Знаешь, те мгновения, когда все забываешь, когда веришь, что даже старые проблемы можно решить, что можно найти ту основу, на которой... Ах, дела пошли скверно.

З и д о н и. Бедняжка! Бедняжка!

П е т р а. Очень легко сожалеть о чем-то, Зидони, труднее понять это. Если человек все понимает, тогда ему незачем сожалеть, тогда он может все изменить. Сожалеть надо в лучшем случае о том, чего не понимаешь.

З и д о н и. Я вижу, эта история сделала тебя достаточно жестокой. Ожесточившиеся женщины всегда будили у меня подозрения.

П е т р а. Я кажусь жестокой только потому, что у меня голова на плечах. Кажется, ты не привыкла к тому, что женщины могут думать. Бедненькая моя.

З и д о н и. Петра, прошу тебя.

П е т р а. Прости, я не хотела тебя задеть. Я только хочу, чтобы ты внимательно выслушала, что я тебе говорю, и не подходила к тому, что я пытаюсь сейчас сформулировать, с уже готовыми мерками.

З и д о н и. Конечно. Я же могу понять твою горечь. Это... он подал на развод?

П е т р а. Нет, я.

З и д о н и. Не он?! Это сделала ты?.. О, Боже!

П е т р а. Ты поражена, не так ли? Бедная, бедная Петра, она не захотела удерживать мужа: казалось, она так безнадежно любила его, была почти в рабстве у него и вот подала на развод, какой ужас, не так ли?

З и д о н и. А он?

П е т р а. Нет, он мне не изменял. Прежде всего, измена не была бы для меня причиной бросать его. Что касается меня, то я считала наш брак здоровым. Мы оба придавали больше значения удовольствию, а не преданности, я имею в виду преданность по принуждению. Понимая это, один был верен другому. Нет, не то: были другие причины того, что все не получилось. Конечно, если все идет вкривь и вкось, возникает отвращение или ненависть. Но все это не было связано с событиями, которые происходили вокруг нас, или с другими людьми, или...

Входит Марлен, подает кофе.

— Спасибо.

З и д о н и. Спасибо и от меня.

П е т р а. А теперь, пожалуйста, рисуй дальше. Это срочно.

Марлен начинает снова рисовать.

З и д о н и. А можно?..

П е т р а. Марлен? Марлен у меня уже три года. Она все видит, все слышит, все знает. На Марлен не нужно обращать внимания.

З и д о н и. Ну что ж, вернемся к нашему разговору. Что же сделало вас такими чужими, такими больными?

П е т р а. Ах, Зидони.

З и д о н и. Видишь ли, Петра у нас с Лестером тоже был такой период, когда казалось, будто вот-вот все будет кончено. Наступило что-то вроде пресыщения и даже отвращения. И... надо быть очень умной, ты знаешь, очень понимающей и покорной. У женщины есть возможности, которыми надо уметь пользоваться.

П е т р а. Я не хотела пользоваться возможностями, Зидони, а уж тем более теми, которые есть у «женщин». Я предпочла отказаться от этих мелких фокусов.

З и д о н и. Фокусов, Петра? Я...

П е т р а. Да. Это фокусы. И, по-моему, вздор. Из этого вырастает несвобода и принуждение. Когда я слышу такое слово, как покорность, я...

З и д о н и. Не иронизируй, Петра, не иронизируй. Лестер и я, мы сейчас счастливы, правда. Эта покорность оправдала себя. Он верит, что будет мне господином, я внушила ему эту веру и в конечном счете на самом деле провожу в жизнь свою волю.

П е т р а. Видишь ли, дорогая, я понимаю, что ты говоришь. Возможно, это абсолютно верно для тебя и Лестера. Возможно, это осознанное принуждение — именно то, что вам нужно. И все же... Знаешь, Фрэнк и я, мы хотели, чтобы у нас была прекрасная любовь. Для нас это значило всегда очень точно знать, что происходит и с тобой, и с партнером. Нам не нужен был рутинный брак, который приводит к соответствующему логическому образу поведения. Мы хотели все решать по-новому, всегда быть готовыми ко всему, всегда... свободными.

З и д о н и. Не знаю, Петра, зачем усложнять то, что может быть таким простым. Образ поведения, например, существует для того, чтобы прийти к осознанию. Конечно, есть и такие люди, которые всегда должны искать новое там, где все уже испытано и проверено. Но зачем?

П е т р а. Мы хотели быть счастливы вместе. Понимаешь, вместе. Тут нет проверенного образца, который бы я знала.

З и д о н и. Что же вызвало отвращение? Если было так много ясности, так много понимания?

П е т р а. Успех, например. Успех, которым пользовалась я и на который надеялся Фрэнк, который был ему, собственно говоря, нужен. Так это началось, так просто. Да.

З и д о н и. Прости, но успех все же не причина, чтобы...

П е т р а. Мужчины! Их тщеславие! Он хотел меня баловать, хотел содержать. О да, он так серьезно ко всему этому относился, он так прислушивался к моему мнению. Но во что бы то ни стало он хотел кормить меня. Так исподволь всегда возникает угнетение. И вот начинается: я слушаю, что ты говоришь, и понимаю тебя, а все-таки кто зарабатывает деньги, кто вкалывает? Стало быть, возникает двойной масштаб. Ах, дорогая! Вначале было так: то, что ты зарабатываешь, дорогая девочка, переводится на отдельный счет; позднее у нас будет шанс купить маленький домик, быстроходную машину или еще что-нибудь в этом же роде. Я поддакивала, соглашалась, ведь он был таким нежным, Зидони, окружал меня такой любовью, что меня будто бы уносило течением, от счастья у меня... захватывало дух. Когда потом у него наступил спад, знаешь, вначале было почти забавно наблюдать, как задета его смешная гордость, и, говоря честно, я даже наслаждалась этим, ибо думала, он сам понимает, как смешно его поведение. Но он этого не понимал. И когда потом я пыталась объяснить, сказать ему, что мне безразлично, «на высоте» тот или иной мужчина, или нет, было слишком поздно. Стоило только затронуть эту тему, как я наталкивалась на глухую стену, Зидони. Шаг за шагом честность начала умирать. Я думала, что разочарована в нем, в себе и тут поставила точку. Точку в своей любви к нему. Последние полгода были ужасными, поверь мне, ужасными! Конечно, он заметил, что все кончено, почувствовал это, по крайней мере. Он не принял этого во внимание, нет. Он ведь в действительности не был умен. Он попытался удержать жену если не целиком, то хотя бы для постели. И тут пришло отвращение. Он пытался взять техникой, силой. Я ему уступила. Я это вынесла. И все-таки мой муж казался мне таким мерзким.

З и д о н и. Петра!

П е т р а. Он вонял! Он вонял мужчиной. Так, как воняют только мужчины. То, что раньше возбуждало меня, теперь вызывало лишь рвоту и слезы в глазах. А как он на меня залезал...

З и д о н и. Нет, Петра! Прошу тебя!

П е т р а. Дослушай эту историю до конца. Он залезал на меня, как бык на свою корову. Ни капли внимания, никакой мысли о том, чтобы доставить женщине удовольствие. Боли, Зидони, какие боли, ты не можешь себе представить. И если я все-таки иногда... Какой стыд! Какой стыд! Мне было так стыдно. Он думал, я кричу от любви, от благодарности. Он был таким глупым, таким глупым. Мужчины так глупы.

З и д о н и. Бедняжка! Бедняжка! Как ты страдала.

П е т р а. Я не нуждаюсь в твоем сострадании. А он нуждался в моем. В понимании, доброте, сострадании, если уж ничего другого не оставалось. А у меня для него уже не было ничего. Напротив, все становилось еще хуже. Когда мы ели вместе и он пережевывал пищу, это звучало для меня, словно взрыв, а когда он глотал, становилось совсем невыносимо. То, как он резал мясо, как ел овощи, как держал сигарету или стакан с виски, казалось мне смешным, чрезмерно аффектированным. Мне было стыдно за него, потому что мне казалось, что каждый, кто его видит, видит его именно таким, каким вижу я. Конечно, это была истерия, это была паника, Зидони. Ничего уже нельзя было спасти. Точка. Конец. Мимо.

Пауза.

— Мне стыдно.

З и д о н и. Не надо. Тебе нечего стыдиться. Ты ведь пыталась научиться, пыталась что-то понять. Я...

П е т р а. Я думаю, человек так устроен, что нуждается в другом человеке. И все-таки он... так и не научился быть вместе.

Звонок.

П е т р а. Марлен!

Марлен встает, выходит.

Зидони. Наверняка это Карин.
Петра. Карин?
Зидони. Очаровательная девушка. Я познакомилась с ней, когда плыла из Сиднея в Саутхэмптон. Она хочет устроиться в Германии.
Входит Марлен с Карин.
Зидони. Карин?
Карин. Привет.
Зидони. Это Петра, Петра фон Кант, о которой я тебе так много рассказывала.
Карин. Добрый день.
Петра. Добрый день. Присаживайтесь. Прошу прощения за беспорядок. Обстоятельства, знаете...
Карин. Ничего страшного.
Петра. Хотите чаю? Или коньяку?
Карин. Коньяку, пожалуйста.
Петра. Марлен, принеси коньяк. А тебе, Зидони?

Петра (Маргит Карстенсен)

Карин (Ханна Шигулла) и Петра

Зидони. Нет, спасибо. Прошу тебя, в такую рань.
Карин. Странно. Я представляла себе вас гораздо старше и... недоступной, так ведь говорят.
Петра. Да, так говорят. Но почему старше?
Карин. Ну, а кто пользуется таким большим успехом, такой известностью? По-моему, это все люди более солидного возраста.
Зидони. Исключения подтверждают правило.
Марлен приносит две рюмки, наливает коньяк.
Петра. Ваше здоровье.
Карин. Ваше здоровье!
Зидони. Ну, теперь нам пора, Карин. Петра! При случае я как-нибудь позвоню, я и так засиделась. Чао.
Петра. Всего хорошего, Зидони. До свидания.
Карин. До свидания.
Петра. Ах...
Карин *(оборачивается)*. Да?
Петра. У вас хорошая фигура. У вас должны быть шансы на успех. Может быть, как-нибудь заглянете ко мне?

Карин. С удовольствием.

Петра. Ну, скажем, завтра. Вечером. В восемь.

Зидони. Карин!

Карин. Иду. До завтра!

Петра. До завтра.

Карин выходит. Петра подходит к мольберту, разглядывает эскизы Марлен. Входит Марлен.

Петра. Ты изменила форму рукава? Ну, что ж... неплохо. Так, пожалуй, лучше.

Затемнение.

Второй акт

Зажигается свет. Вечер. Петра бегает по сцене, как перепуганная курица, одевается. Прихорашивается. Марлен помогает ей застегнуть платье, лишь на мгновение оторвавшись от работы за пишущей машинкой. Звонок.

Петра. Марлен! Звонок, Марлен! Я еще совсем не готова. Открой, я сейчас выйду.

Обе уходят. Спустя некоторое время входят Марлен с Карин, Марлен жестом указывает, куда Карин может пройти, и снова садится за пишущую машинку. Карин встает, подходит к зеркалу, долго смотрится в него.

Входит Петра.

Петра. Карин! Как мило!

Карин *(медленно оборачивается)*. Добрый вечер, фрау фон Кант.

Петра *(направляется к ней явно с желанием обнять, но очень близко от нее останавливается)*. Давайте присядем. Я тут кое-что приготовила. Марлен! Ланч! Да. Значит, вы пришли.

Карин. Да, пришла. *(Смеются.)*

Петра. Вам нравится Германия?

Карин. Я была всего лишь пять лет в отъезде. Да. Нравится. Тут мало что изменилось.

Петра. Здесь вообще редко что-нибудь меняется. Здесь, в Германии, все так, как оно есть. С этим ничего не поделаешь. Расскажите мне о себе.

Карин. О себе? Мне нечего особенно рассказывать.

Петра. Ну все же. О чем вы думаете, о чем мечтаете?

Карин. Ни о чем особенном. Я бы хотела найти свое место в мире. Разве я слишком многого требую?

Петра. Нет, напротив, Карин, напротив. Ведь человек живет для того, чтобы бороться за свое место в жизни.

Карин. А что, надо обязательно бороться?

Петра. Конечно. Мне тоже пришлось вести борьбу и довольно упорную. Очень упорную. Вот так.

Карин. Не знаю, но мне всегда казалось, что я слишком ленива для подобной борьбы.

Петра. Слишком ленива?

Карин. Да. Знаете, больше всего я люблю валяться в постели, читать романы, журналы и прочее. Это...

Петра. Возможно, в жизни у вас нет пока еще настоящего стимула. Ведь вы такая юная.

Карин. Мне двадцать три.

Петра. Вот видите. У вас еще все впереди. Добро, зло, ненависть, красота. В двадцать три жизнь только начинается.

Карин. Да?

Петра. Да. Разве не так?

Карин. Боже мой, но у меня уже столько всего в прошлом. Я замужем. И...

Петра. Вы? Неужели?

Карин. Да. Мой муж остался в Австралии. Мы... Ах, все так не просто.

Петра. Да. Ничего простого вообще не бывает. Нужно понять, что такое смирение.

Карин. Смирение?

Петра. Видите ли, у каждого есть своя теория мироздания. Я считаю, что человек должен быть покорным, чтобы осознанное им можно было легче перенести. Я смирилась со своей работой, например, с деньгами, которые я зарабатываю. Со многим, что сильнее меня.

Карин. Мне кажется, что смирение — странное слово. Оно звучит, как призыв к необходимости молиться, становиться на колени. Не знаю, я...

Петра. Возможно, эти... понятия ничего не значат для молодежи. В вашем возрасте у меня была такая же реакция.

Марлен приносит поднос, ставит его перед ними на столик.

Петра. Спасибо. Угощайтесь.

Марлен снова подходит к своему письменному столу, приступает к работе.

Петра. Как вы думаете, работа манекенщицы доставит вам удовольствие?

Карин. Мне незнакома эта работа и все, что связано с ней. Но в принципе — почему бы и нет?

Петра. Прекрасно. Нам надо обсудить это совершенно конкретно. Конечно, не так просто ходить по помосту. Вы должны быть готовы к тому, что вам многому придется учиться.

Карин. Я хочу учиться. Само собой. Мне ничего не надо просто так.

Петра. Конечно, я во многом смогу вам помочь. Позже, когда вы чему-то научитесь, вас покинет страх остаться без работы.

Карин. Спасибо.

Петра. Возможно, поначалу у вас будут затруднения, я имею в виду затруднения материального характера. Пока вы будете проходить курс, вы ведь ничего не заработаете.

Карин. Вероятно, я...

Петра. Я помогу вам. Таково мое предложение. Оно совершенно реальное.

Карин. Да. Это очень любезно с вашей стороны.

Петра. Знаете, что хорошо в этой работе? Часто приходится разъезжать. Я люблю большие незнакомые города ночью. А вы любите путешествовать?

Карин. Зависит от обстоятельств. Думаю, что да.

Петра. Это же просто великолепно. Много путешествовать, много видеть и переживать. Чужие города, музыка. Вы любите искусство?

Карин. Искусство? Не знаю.

Петра. Театр, концерты, хорошие фильмы? Нет?

Карин. Конечно, я люблю ходить в кино. Смотреть фильмы о любви, о страданиях. Это прекрасно.

Петра *(с сомнением)*. Да? Мы ведь можем учиться вместе. Это обещает многое. Вы знаете, мне повезло с родителями. Они очень рано научили меня видеть прекрасное в жизни. А кто были ваши родители? Например, по профессии.

Карин. Мой отец был инструментальщиком.

Петра. Вот как? Очень интересно.

Карин. Да. Это давало очень мало. Одна работа, почти никаких удовольствий. Вот так. У них не было хоть сколько-нибудь интересной жизни. Маленькая квартира, трое детей, постоянный шум.

Петра. Но ведь родители занимались вами в детстве, я хочу сказать, уделяли внимание?

Карин. Что значит занимались? Мы, дети, были им в тягость. По крайней мере, чаще всего.

Петра. Ах вы, бедняжка. Это было ужасно, конечно.

Карин. Да нет... Они к нам неплохо относились оба. И кроме того, они почти всегда предоставляли нас самим себе. Мне кажется лучше так, чем когда родители вмешиваются во все, что ты затеваешь...

Петра. И тем не менее, предоставлять детей самим себе? Не знаю. Ведь вам известно, что у меня тоже есть дочь. Разумеется, я не могу все время заниматься ею, но я все же знаю, что она в одной из лучших школ, в прекрасном интернате. Поверьте мне, я спокойна, зная об этом. Мне нравилось ходить в школу, а вам?

Карин. М... нет, не думаю. Я знаю, что была очень рада, когда все это кончилось. Хотя, кажется, я была довольно прилежной ученицей.

Петра. Вы, бесспорно, очень интеллигентны.

Карин. Интеллигентна? Пожалуй. В то время мне не очень нравилось учиться. Но то, что меня интересовало, усваивалось само собой, и это было прекрасно.

Петра. И со мной так было. Если что-нибудь меня интересовало, меня никто не мог обогнать. Странно, но в то время у меня были способности к математике.

Карин. А у меня наоборот. С арифметикой у меня всегда было скверно. Сначала дела шли неплохо, но когда начались буквы, тут уже я ничего не понимала.

Петра. Удивительно! А мне как раз алгебра необычайно нравилась, необычайно!

Карин. Алгебра! Нет, это не мое. Я никогда не понимала, почему вместо какой-то цифры возникает буква; я это до сих пор так и не уяснила.

Петра. В самом деле это не так уж и важно. На свете есть куда более неотложные проблемы.

Карин. Вот гимнастика — это было великолепно. И прежде всего легкая атлетика летом. Или игры — волейбол, баскетбол. Но вот такие гимнастические снаряды, как перекладина или брусья, мне не нравились. Летом я всегда получала единицу, а зимой — тройку.

Петра. А мне, наоборот, нравились гимнастические снаряды. Это требовало... дисциплины. Это тоже из тех слов, которые молодым людям ненавистны.

Карин. Не знаю. С дисциплиной нет проблем, пока что-то доставляет тебе удовольствие. Но если речь идет о дисциплине как таковой, о принуждении или о чем-нибудь в таком роде, мне это не нравится.

Петра. Странно, но... Вот мне, например, необходим какой-то стимул, чтобы сделать что-нибудь. Потребность в деньгах, если угодно, или данное мной обещание. Совсем без принуждения я наверняка позволяла бы себе время от времени расслабляться.

Карин. Конечно, я могу это понять, но мне кажется, лучше обойтись без таких стимулов. Мы с отцом, к примеру, каждое воскресенье отправлялись кататься на велосипеде. Вся семья разъезжала на велосипедах. Первым ехал он, потом мать, потом три дочери — в соответствии с возрастом. Он ужасно быстро мчался впереди. Ведь он был мужчиной. К вечеру мы приезжали домой совершенно измотанные, а он был свежим, как огурчик. И потом, он каждое воскресенье ссорился с матерью, просто так, без всякого повода. Вот так. Так или иначе, мы вынуждены были принимать участие в этих скандалах. Каждый раз. Конечно, мне порой очень хотелось бы покататься с ним

вдвоем, потому что наши совместные катания всей семьей не доставляли мне удовольствия. Никогда. Хотя сегодня мне очень приятно вспоминать об этом. Отец, мать и три дочери на прогулке, не так ли?

Петра. Да, конечно. Но ваш отец, разумеется, поступал жестоко. Мне кажется, это совсем не то принуждение, которое я имею в виду. Я говорю о том принуждении, которое ты принимаешь, даже желаешь, в котором нуждаешься. Чтобы можно было что-то совершать, если угодно. Все-таки в жизни необходимо чего-то добиться. Что делают ваши родители?

Карин. Отца и матери нет в живых.

Петра. Я вам так сочувствую. Вы потеряли обоих.

Карин. Отец убил мать, а потом повесился.

Петра. Нет! Какой ужас!

Карин. Вот видите, сейчас вы смотрите на меня совсем другими глазами. Так бывает со всеми. Сначала я им нравлюсь, потом они узнают мою историю, и конец.

Петра. Нет, Карин, нет. Я испытываю к вам... такую нежность, и... с того момента, как я узнала вашу историю, она стала еще сильнее. Для вас нужно сделать что-то хорошее. Давай, перейдем на «ты». Да?

Карин. Конечно. Так гораздо проще.

Петра. Марлен! Принеси нам бутылку шампанского.

Марлен выходит.

Петра. Она хорошая девушка. Она делает за меня всю мою работу. Ну, расскажи же, как это случилось...

Карин. С моими родителями? Это было очень просто. Разве... ты не читала в газетах об этой истории?

Петра. Нет, нет. Я не помню.

Карин. Папа напился и... Нет, все было совсем не так. Однажды на работе папе сказали: господин Тимм, у нас высокопроизводительное предприятие или что-то в этом роде, людям вашего возраста здесь не место. Я точно не знаю, меня при этом не было, но все было примерно так. Он был подавлен, расплакался, бросился в драку, но его выставила вон заводская охрана. Тогда он пошел в свою постоянную пивную и напился. А что ему оставалось делать в его положении? Ведь папа всегда много пил. Потом он пришел домой, зарезал маму и повесился. Он уже не видел места для себя и своей жены на этом свете. Очень заурядная история. Я сразу же уехала в Австралию. Но и там все было не так уж радужно. Что касается шансов и всего прочего. Они быстро дают от ворот поворот тому, кто не желает им во всем подпевать.

Петра. Но ведь сейчас все будет по-другому. Карин, совсем по-другому. Мы вместе постараемся сделать что-то из твоей жизни.

Карин. Это было бы чудесно, честно говоря. Я уже так часто теряла всякую надежду. И с моим мужем я тоже вляпалась в дерьмо. Он заставлял меня работать, не разгибая спины, и всегда твердил, что зарабатывает много денег и тому подобное. Он меня часто доводил до белого каления.

Марлен приносит шампанское, открывает бутылку, наполняет два бокала и снова принимается за работу.

Петра. Будем здоровы! За нас, и чтобы мы смогли реализовать наши возможности.

Карин. Будем здоровы.

Петра. Я уже представляю себе, как вы... как ты идешь по помосту. Я подготовлю для тебя уникальную коллекцию. Сделаю из тебя первоклассную манекенщицу. Правда! Ты красивая, Карин.

Поглаживает ее по щеке, затем быстро встает, ставит пластинку «Уолкер Бразерс» «У меня дома».

Петра. Тебе нравится эта музыка?

Карин. Да, очень.

Петра. Это диски моей молодости, слушая их, я могу быть то очень печальной, то очень веселой. Как когда, знаешь. Это относится к тому времени, когда я жила со своим первым мужем. Это была прекрасная любовь. Кто-то однажды сказал, что все прекрасное быстрее всего кончается, и ты знаешь, отчасти это так. Пьер попал в аварию, он так увлекался автомобилями. Пьер был... красивым мужчиной, но сумасшедшим. Он думал, что бессмертен. Но он не был таковым. Когда появилась на свет наша дочь, его уже не было в живых. Это случилось на четвертом месяце. Мне было нелегко снести такой удар судьбы. Но ведь так или иначе все предопределено. Я в этом абсолютно уверена. Я должна была пережить это. Ты знаешь, Карин, человек — скверное создание. В конечном счете он все переносит. Все. Человек груб и жесток, и каждый другой человек для него заменим. Приходится учиться этому.

Ждет, пока закончится музыка.

Петра. Где ты сейчас живешь?

Карин. В отеле «Райнгольд».

Петра. В отеле? Но это же очень дорого!

Карин. Двадцать семь марок с завтраком.

Петра. Вот именно. Ну кто может позволить себе подобное в течение долгого времени? Ты переедешь ко мне. Это дешевле и... кроме того, это будет замечательно.

Карин. Да? Я...

Петра. А может быть, нет?

Карин. Да. С удовольствием. Но, может, я вам... тебе начну вскоре действовать на нервы?

Петра. Я себя знаю, Карин. Ты не будешь действовать мне на нервы. Я себя знаю. Я часто ощущаю изоляцию и одиночество. Нам будет хорошо.

Карин. Если ты так думаешь... Да, с удовольствием. Правда. Я...

Петра. Я люблю тебя. Я люблю тебя, Карин. Я люблю тебя. Вместе мы покорим мир. Это непостижимо, но я бы хотела тебя ласкать, целовать. Я...

Обнимает ее.

Карин. Ты мне тоже нравишься, Петра, очень нравишься, но ты должна дать мне какое-то время. Прошу тебя.

Петра. Я дам тебе время, Карин. Мы ведь располагаем временем. У нас так много времени, чтобы узнать друг друга. Марлен, принеси нам еще одну бутылочку шампанского.

Марлен выходит.

Петра. Я еще никогда не испытывала любви к женщине. Я теряю рассудок, Карин, теряю рассудок. Но ведь это прекрасно — потерять рассудок. Это так прекрасно, лишиться рассудка.

Затемнение.

Третий акт

Раннее утро. Карин еще лежит в постели. Петра одевается. Марлен убирает посуду после завтрака, которая стоит возле кровати, потом уходит. Карин листает журнал.

Петра. Ты отменила заказ на самолет?

Карин. Что?

Петра. Отменила ли ты заказ на самолет?

Карин. Как я могла? Извини, но я же в постели.

Петра. Хорошо. Я сделаю это сама.

Карин. Могу и я. Дай только мне встать.

Петра. Да нет, я и сама могу. Почему бы и нет?

Подходит к телефону.

Петра. Алло! Я заказывала у вас два билета на самолет в Мадрид на двадцать пятое. На фамилии Кант и Тимм. Карин Тимм. Да? Хорошо. К сожалению, я вынуждена отменить заказ на оба билета. Нет, пока нет. Да, Спасибо.

Карин. Вообще-то не стоило отменять заказ. Или ты приходишь, или тебя нет. Они сами своевременно это замечают.

Петра. Это долг вежливости, дорогая. Когда-нибудь ты этому еще научишься.

Карин. Спасибо.

Петра. Пожалуйста. Марлен!

Входит Марлен.

Петра. Мои туфли! Быстро!

Карин. Когда-нибудь она тебя бросит.

Петра. Она не «бросит» меня, она меня любит.

Карин. Что ж, желаю тебе успеха.

Марлен приносит туфли.

Петра. Спасибо.

Марлен принимается за работу.

Петра. Ты что, не хочешь больше ходить в школу, это окончательно?

Карин. Что значит «окончательно»? Я больше ничему уже не научусь.

Петра. Всегда можно чему-нибудь научиться. Учиться никогда не поздно.

Карин. Ты опять злоупотребляешь мудрыми изречениями.

Петра. Это не мудрость, а опыт. Знаешь, я позвоню, извинюсь за тебя, а потом ты снова сможешь пойти в школу. Думаю, тебе пошло бы на пользу, если бы ты хоть раз довела какое-нибудь дело до конца. Это всегда окупается, поверь мне.

Карин. Ну, раз ты так считаешь...

Петра. Да, я так считаю.

Карин. Ну что ж...

Петра. Вот именно.

Карин. Сделай мне джин с тоником.

Петра *(делает джин с тоником)*. Ты слишком много пьешь. Смотри, как бы ты не растолстела.

Карин. Пошла ты в задницу.

Петра. Подумай, твоя фигура — твой капитал, без нее ты никто.

Карин. Ну, раз ты так считаешь...

Петра. Я не считаю, я знаю. Твое здоровье...

Карин. Твое здоровье.

Петра *(садится к Карин на постель, обнимает ее)*. Я тебя люблю.

Карин. Я тебя тоже.

Петра. Что за дерьмо! «Я тебя тоже». Скажи, наконец: «Я тебя люблю».

Карин. Да. Да.

Петра. Ну говори же!

Карин. О'кей, ты мне нравишься. Я тебя люблю.

Петра. У тебя самая прекрасная кожа на свете.

Карин. Да?

Петра. Да. И самые прекрасные волосы. И самые прекрасные плечи. И... самые прекрасные глаза. Я люблю тебя. Я люблю тебя. Я люблю тебя. Я люблю тебя.

Карин. Оставь меня, пожалуйста.

Петра. Почему?

Карин. Я еще не чистила зубы.

Петра. Ну и что?

Карин. Меня это стесняет. Иди же. И потом я хочу еще почитать. Прошу тебя.

Марлен (Ирм Херманн)

Петра. О'кей. Я оставлю тебя в покое, если тебе так противно.

Карин. Вовсе не противно. Но ведь не можем же мы заниматься друг другом двадцать четыре часа в сутки.

Петра. А почему бы и нет?

Карин. Ах, Петра.

Петра. Я могла бы провести целую вечность в твоих объятиях. Не знаю, почему ты такая жестокая. Будто я тебе что-то сделала. Ведь я так стараюсь.

Карин. Я не жестокая.

Петра. Для тебя все так просто. Ты просто говоришь, что ты не жестокая. А когда ты мне нужна, ты меня отталкиваешь. Карин!

Карин. Да?

Петра. Позволь мне... Я хочу хотя бы ненадолго присесть к тебе.

Карин не реагирует. Петра садится на край постели. Спустя некоторое время начинает поглаживать Карин.

Петра. Где ты была сегодня ночью?

Карин не реагирует.

Петра. Карин!

Карин. Да?

Петра. Я спросила, где ты была сегодня ночью.

Карин. Танцевала.

Петра. До шести часов утра?

Карин. А что?

Петра. Не верю, что ты танцевала так долго.
Карин. А почему нет?
Петра. Нет, и все. С кем ты танцевала?
Карин. Что, прости?
Петра. Я спросила, с кем ты танцевала.
Карин. С мужчиной.
Петра. Ах вот что.
Карин. Да.
Петра. Что это был за мужчина?
Карин. Большой чернокожий мужчина с большим черным членом.
Петра. Так. Так. *(Подходит к бару, достает джин с тоником.)* Хочешь еще?
Карин. Да, сделай мне еще.
Петра. Пожалуйста.
Карин. Ты ведь тоже можешь себе это позволить.
Петра. Я не хочу себе этого «позволять». Но ты можешь спокойно развлекаться. Пожалуйста.
Карин. Спасибо тебе, дорогая, спасибо.
Петра. И каков этот мужчина?
Карин. В постели?
Петра. К примеру.
Карин. Он ненасытен.
Петра. Да?
Карин. Беспредельно. Представь себе, большие черные руки на моей нежной белой коже. И... эти губы! Ты ведь знаешь, у всех негров толстые горячие губы. *(Петра хватается за сердце.)* Ты что, в обморок падаешь, дорогая? *(Некстати смеется.)*
Петра *(обращается к Марлен)*. Что ты выпучила глаза, корова? Принеси газеты! Живо!
Карин. Ну вот, зачем сразу закатывать истерику?
Марлен выходит.
Карин. Все самое лучшее еще впереди.
Петра. Не будь такой пошлой.
Карин. Я не пошлая, просто я говорю правду. Петра, мы ведь уже договорились, что будем честными друг с другом. Но для тебя честность невыносима. Ты ведь хочешь, чтобы тебе лгали.
Петра. Да, солги мне, прошу тебя, солги.
Карин. Ну хорошо, все было совсем иначе. Всю ночь напролет я гуляла в одиночестве и думала о нас с тобой.
Петра *(с надеждой)*. Это правда?
Карин. Конечно, нет. Я переспала с мужчиной. Но ведь в этом нет ничего особенного, не так ли?
Петра *(плачет)*. Нет, конечно, нет. Но я не понимаю... Почему?.. Почему?
Карин. Перестань плакать, Петра, прошу тебя. Знаешь, ты мне ведь нравишься, я ведь люблю тебя, но...
Карин пожимает плечами, Петра безутешно рыдает.
Карин. Знаешь, ведь было же ясно, что время от времени я снова буду спать с каким-нибудь мужчиной. Я так устроена. Нас это ничего не лишает. Ведь этого мужчину я просто использую. Больше здесь ничего нет. Чуть-чуть удовольствия. Вот и все. Ты же сама в самом начале говорила о свободе. Ты всегда говорила, что мы ничем не будем обязывать друг друга, совсем наоборот. Перестань же плакать, ты же видишь, я к тебе вернулась.
Петра. Так болит сердце... Как будто в него вонзили нож.
Карин. Твоему сердцу болеть нет причины. Какая необходимость?
Петра. Ты неправильно составила фразу. В таких случаях лучше подбирать слова попроще.
Карин. Ах, Петра. Я, конечно, не такая умная, как ты, не такая образованная. Ведь я это понимаю.
Петра. Ты красивая. Я тебя так люблю. Я тебя так люблю, что все вокруг причиняет мне боль. О, Боже ты мой. *(Наливает себе выпить.)* Хочешь еще?
Карин. Нет. Ведь я должна думать о своей фигуре.
Они смотрят друг на друга, одновременно начинают смеяться, тут же прекращают, еще какое-то время смотрят друг на друга, затем Петра начинает новую атаку.
Петра. Ты с ним еще встретишься?
Карин. С кем? С этим мужчиной?
Петра. Да. Или у тебя их много?
Карин. Ну, ладно тебе.
Петра. Так как же?
Карин. Нет, с ним я больше не встречусь. Я даже не знаю, как его зовут. Кроме того, он сказал, что его будто бы куда-то переводят.
Петра. Он в самом деле негр?
Карин. Да. А что?
Петра. Ничего.
Карин. Знаешь, он был действительно замечательным, он бы и тебе понравился. Он совсем не

черный, скорее коричневый, у него такое интеллигентное лицо. Ведь есть же такие негры с лицами, как у европейцев, не правда ли?

Петра. Да? Я не знаю.

Карин. Да, есть. Он один из них. Он так интересно рассказывал об Америке и прочем.

Петра. Прошу тебя, Карин. *(Снова плачет.)*

Карин. У меня, в общем, все. Думаю, нам надо было все это выяснить раньше.

Петра. Ты могла бы не проявлять такого восторга. *(Наливает себе выпить.)*

Карин. Ты тоже здорово пьешь.

Петра. А что мне еще остается?

Карин. Не надо все так преувеличивать. Ты просто истеричка.

Петра. Я вовсе не истеричка. Я страдаю.

Карин. Ну, если ты страдаешь, то это тебе только на пользу.

Петра. Что ж, упрощай все до абсурда. Значит, если человек страдает, то это идет ему на пользу.

Карин. Но ведь так оно и есть.

Петра. Я хотела бы быть счастливой, Карин, поверь мне. Я хотела бы быть очень счастливой. Все это страшно огорчает меня.

Карин. Что же тебя так огорчает?

Петра. Ах, оставь.

Карин. Нет, скажи, что же тебя так огорчает.

Петра. Ты. Из-за тебя я просто заболеваю. Ведь я действительно не знаю, почему ты со мной: потому, что у меня есть деньги и я даю тебе шанс преуспеть, или потому, что ты меня любишь?

Карин. Конечно, потому, что я тебя люблю. Вот дерьмо, черт...

Петра. Прекрати. Никому так долго не вынести подобного неведения.

Карин. Если ты мне не веришь, тогда...

Петра. Что значит «веришь»? Все это не имеет никакого отношения к вере. Конечно, я верю, что ты меня любишь. Это ясно. Но я ничего не знаю. Я в самом деле ничего не знаю. И это делает меня больной. Вот в чем дело.

Марлен приносит газету, отдает ее Петре. Продолжает рисовать. Петра разворачивает газету.

Петра. Ах. Ты только взгляни: выдающийся вклад в моду наступающего сезона внесла Петра фон Кант со своей новой коллекцией. И твоя фотография.

Карин. Не может быть. Покажи!

Петра. Вот.

Карин. С ума сойти! Здорово, правда? А что ты скажешь?

Петра. Да. Очень красиво.

Карин. Очень красиво, очень красиво. Это по-настоящему здорово! Мой первый снимок в газете. С ума сойти!

Обнимает Петру, целует ее.

Карин. Я тебя люблю. Иди ко мне.

Петра. Ах, оставь.

Карин. Я хочу тебя поцеловать.

Они целуются. Звонит телефон. Марлен снимает трубку. Петра отходит от Карин.

Петра. Я подойду. Перестань. Фон Кант. *(К Карин.)* Это тебя. Из Цюриха.

Карин. Из Цюриха?

Петра. Да. У тебя есть знакомые в Цюрихе?

Карин. Понятия не имею. Алло! Карин Тимм слушает. Кто?.. Фредди! Ты в Цюрихе? Как ты там оказался? Когда? В три во Франкфурт? Минуту, я спрошу. Когда следующий рейс во Франкфурт?

Петра *(смотрит на часы)*. В половине третьего.

Карин. В полтретьего рейс из Кельна во Франкфурт, Фредди. Я постараюсь забронировать место, если не получится, позвони мне еще раз из Франкфурта. *(Оборачивается.)* Я люблю тебя. Чао. *(Кладет трубку.)* Это был мой муж. Фредди в Цюрихе! Фредди в Европе! Постарайся заказать мне билет во Франкфурт, прошу тебя, пожалуйста!

Петра *(автоматически подходит к телефону. Карин встает, одевается)*. Люфтганза? Говорит Петра фон Кант. Я хотела бы заказать один билет на рейс в 14.25 во Франкфурт. Нет мест?

Карин. Нет! Прошу тебя!

Петра. Есть места в первом классе? Хорошо. Забронируйте одно место на фамилию Тимм. Карин Тимм. Вылет через полтора часа, я знаю. До свидания.

Карин. С ума сойти, Фредди здесь. С ума сойти.

Петра *(наливает выпить)*. Ты же всегда говорила о себе и своем муже, ты всегда говорила, что между вами нет ничего общего.

Карин. Но это было так давно, Петра, я...

Петра. Ты по крайней мере должна была мне сказать, что вы снова в контакте.

Карин. Все-таки Фредди мой муж. Конечно, я ему писала.

Петра. Ты же говорила, что вы хотите развестись.

Карин. Я сказала, что мы, возможно, разведемся. Но ведь за полгода каждый может изменить свое мнение.

Петра. Знаешь, кто ты?

Карин. Нет, но ты мне, конечно же, сейчас это скажешь.

Петра. Ты крошечная, жалкая блядь. Крошечная и гадкая.

Карин. Да? Ты так считаешь?

Петра. Да, я так считаю. Микроскопическое омерзительное создание. От одного твоего вида меня тошнит.

Карин. Тогда ты будешь очень рада, если я уйду.

Петра. Да. Но ты уходишь слишком поздно. Я задаю себе вопрос, почему ты сразу не отправилась на панель.

Карин. Потому что заниматься этим с тобой было не так утомительно, дорогая.

Петра. О да, я понимаю. Боже, какая ты пошлячка. И как только люди могут так унижать человека, когда видят, что тот попадается на их удочку?

Карин. Я тебя не обманывала, Петра.

Петра. Нет, как раз обманывала. Ты не внесла ясности в наши отношения, одного этого достаточно.

Карин. Я говорила, что люблю тебя. Это не ложь, Петра, я люблю тебя. Я люблю тебя на свой лад. Ты должна это признать.

Петра. С самого начала я бы настроилась совсем на другое, если бы ты мне объяснила... И как только человек может быть таким пошлым... Карин, ты же видела, что со мной происходит. Что тут случилось.

Карин. Неправда. Я очень долго не понимала, «что тут случилось». Ты же с самого начала вела себя так, как будто все это не слишком серьезно.

Петра *(подходит к Карин, обнимает ее)*. Я же не виновата, что люблю тебя. Ведь это не моя вина. Ты мне нужна, Карин. Ты так страшно мне нужна.

Становится на колени, обнимает ноги Карин.

Петра. Я все сделаю для тебя. Я хочу только ради тебя жить на этом свете, Карин. У меня нет никого, кроме тебя. Я... я... так одинока без тебя, так одинока, Карин.

Карин. Ты одинока без «бляди»?

Петра. Прошу тебя, прошу, прости. Пойми лишь, что со мной происходит. Не будь же такой жестокой.

Карин. Встань. Я спешу.

Петра. Ты, грязная маленькая свинья! *(Плюет ей в лицо.)*

Карин. Ты еще об этом пожалеешь. Такое не забывается.

Петра *(снова пытается обнять Карин, но та сопротивляется)*. О, Карин, я не понимаю, что делаю. Пойми же.

Карин. Дай мне, пожалуйста, денег. Я должна заплатить за билет. И потом у меня будут расходы во Франкфурте. У Фредди никогда нет денег.

Петра. Вот для чего я нужна. Чтобы платить. О Боже... О'кей. Сколько? Говори.

Карин. Пятьсот.

Петра *(подходит к шкафу, достает деньги)*. Вот тебе тысяча. Вы сможете себе кое-что позволить.

Карин. Мне нужно всего пятьсот. В самом деле.

Петра. Бери спокойно тысячу. Сейчас мне на все плевать.

Подходит к столу, берет ключи от машины.

Петра. Марлен, отвези Карин в аэропорт. Я слишком пьяна.

Марлен и Карин идут к двери. Марлен выходит.

Петра. Карин! Ты сейчас в самом деле уходишь? Да?

Карин. Да.

Петра, рыдая, садится. Карин подходит к ней, гладит ее волосы.

Карин. Я же вернусь.

Петра кивает головой.

Карин. Чао.

Карин подходит к проигрывателю, ставит пластинку «У меня дома», уходит. Петра безутешно рыдает.

Петра. Я такая дура. Такая дура.

Затемнение.

Четвертый акт

Петра одна на сцене. Она ходит, спотыкаясь о ковер, видно, что она пьяна. Звучит музыка «Великого притворщика» Платтерсов. Петра подпевает, танцует. Наливает себе выпить. Звонит телефон. Петра подбегает, снимает трубку.

Петра *(с надеждой)*. Алло? Нет, это не Кант.

Швыряет трубку, садится в кресло, пьет. Снова звонит телефон. Петра быстро снимает трубку.

Петра. Да? Нет! Нет! Нет!

Петра кладет трубку.

Петра. Ох, как я ненавижу, ненавижу, ненавижу тебя. Я ненавижу тебя. Ненавижу тебя. Если бы только я могла умереть. Просто сгинуть. Эти боли. Я не выдержу. Я... Я... больше не могу. О Боже, эта грязная свинья. Я тебе еще покажу. Я с тобой разделаюсь. Да как разделаюсь! Ты еще поползаешь передо мной, ты, маленькая блядь, ты еще ноги будешь мне целовать. О Боже, в какое я вляпалась дерьмо. Боже мой, чем я это заслужила. За что?!

Звонит телефон.

Петра. Карин?

Швыряет трубку.

Петра. Я ведь люблю тебя. Ну, не будь такой подлой. Карин, дрянь ты эдакая, дрянь! Ты так нужна мне. Ну хоть позвони, позвони, пожалуйста. Я хочу услышать твой голос.

Плачет, подходит к бару, наливает себе выпить.

Петра. Тебе же ничего не стоит позвонить. Просто позвонить. Ведь это ничего не стоит. Но

Петра и Карин

эта свинья ни о чем не думает. Все продумано и рассчитано. Она заставляет меня ждать, потому что... Ох, какая же это грязь. Ты мне противна. Ты просто маленькая грязная проститутка. А я тебя так сильно люблю. Я так безумно люблю тебя. Если бы ты знала, как это мучительно. О, как бы я хотела, чтобы и с тобой случилось то же самое. Чтобы и ты в один прекрасный день дошла до точки. А ведь на деле все это выглядит совсем по-другому. Ты ведь такая дура! Жуткая дура. Мы бы прекрасно жили вместе. Прекрасно! Когда-нибудь ты это поймешь. Но будет слишком поздно. Слишком поздно. Поверь мне, я тебе отомщу.

Звонок в дверь. Петра выбегает из комнаты.

Габи. Мама! Поздравляю тебя с днем рождения!

Петра. Габи!

Входят Петра, ее дочь Габи и Марлен.

Габи. Бабушки еще нет?

Петра. Нет.

Габи. Я тебе должна страшно много рассказать.

Петра. Конечно, девочка моя, конечно. Марлен, приготовь нам кофе.

Габи. Знаешь, тебе надо было видеть этот полет. Машину так качало. Мне стало совсем плохо. Ах, мама, я так давно тебя не видела. Дорогая, дорогая мама! Целых четыре месяца. Карин нет дома?

Петра. Нет.

Габи. Нет? Но ведь она придет, не правда ли?

Петра. Нет, не думаю, что она придет.

Габи. Ну и ладно. Она мне не очень-то нравилась.

Петра. Да?

Габи. Знаешь, она ведь по сути дела довольно заурядная женщина.

Петра. Нет, это не так.

Габи. Впрочем, все равно. Ах, мама, я так несчастна.

Петра. Несчастна?

Габи. Нет, собственно говоря, я безумно счастлива. Не знаю, мама. Все так сложно.

Петра. В чем дело, девочка?

Габи. Мама, я влюбилась.

Петра. Ты?

Начинает, как безумная, смеяться.

Петра. Нет, это слишком забавно. Ты влюбилась.

Габи. По-моему, ты ужасно реагируешь, мама. Очень злобно. В самом деле.

Петра. Прости, дочка, прости. Но для меня ты всегда будешь маленькой девочкой. Я никак не могу привыкнуть к тому, что ты уже выросла.

Габи. Пожалуйста, мама.

Петра. Расскажи мне, Габи, о своем друге, приступай.

Габи. Мама, ведь он пока мне совсем не друг. Он даже не знает, что я его люблю. Он такой упрямый, ты не поверишь. Уже три недели, как я пытаюсь флиртовать с ним, а он меня просто не замечает. Ведет себя так, как будто меня вообще нет на свете. Ах, мама, это так ужасно.

Петра. Все будет нормально, Габи, поверь мне.

Габи. Мама, он такой красивый. Ты даже не можешь себе представить.

Петра. Могу. Он очень высокий, стройный. У него длинные светлые волосы, и он немного похож на Мика Джеггера.

Габи. Откуда ты знаешь?

Петра. Я сохраню это в тайне.

Габи. Мама, ты такая умная. У меня самая умная мама на свете.

Звонит телефон. Петра быстро встает, подбегает к аппарату, снимает трубку.

Петра. Да? Нет!

Кладет трубку, садится в кресло, ставит возле себя телефон, всхлипывает.

Габи. Мама, мама, кто это был?

Петра плачет.

Габи. Мама, мама, скажи наконец, что случилось? (*Тоже плачет.*) Не плачь, мама, что произошло?

Петра. Ничего не произошло, Габи, ничего. Перестань плакать. В самом деле, ничего не случилось.

Петра всхлипывает, подходит к бару, наливает себе выпить. Входит Марлен с кофе. Мать и дочь утирают слезы. Однако Марлен замечает, что что-то не в порядке, и остается.

Петра. Сейчас можешь заняться тортом и сбитыми сливками.

Марлен не уходит. Петра кричит.

Петра. Исчезни, займись тортом и сбитыми сливками! Может быть, ты плохо слышишь? Исчезни!

Марлен уходит.

Габи. Почему ты так плохо с ней обращаешься, мама?

Петра. Потому что лучшего она не заслуживает, да и не хочет, чтобы я обращалась с ней по-другому. Так она счастлива, понимаешь?

Габи. Нет.

Петра. Да что там. Стоит ли много думать о служанке?

Габи. Я не хочу ссориться с тобой в день твоего рождения, мама, но ты все-таки должна знать, что на эти вещи я смотрю не так, как ты.

Петра. Что ж, верно. Дети должны учиться думать самостоятельно. Так ведь говорят сегодня, разве нет?

Звонок. Петра хочет подойти к двери, но ее опережает Габи.

Габи. Я открою. Не беспокойся.

Петра в напряженном ожидании. Возвращается Габи.

Габи. Позволь доложить: баронесса фон Грезенаб.

Петра оборачивается. В какой-то момент возникает ощущение, что она раздавит стакан, который держит в руке. Входит Зидони.

Зидони. Петра! Здравствуй!

Петра. Зидони!

Зидони. Поздравляю с днем рождения, от всего сердца, Петра. *(Вручает ей подарок.)* Раскроешь после. Как у тебя дела в школе, Габи?

Габи. С ней покончено, тетя Зидони.

Зидони. Я тоже думаю: хорошего понемножку.

Петра. Марлен, принеси еще одну чашку, быстро!

Габи. Мне кажется, что мама плохо обращается с Марлен. А ты как считаешь?

Петра. Габи!

Зидони. Я думаю, Габи, ты еще недостаточно взрослая, чтобы судить о поведении своей матери.

Габи. Хорошо, я умолкаю.

Зидони. Дорогая! Как твои дела?

Петра. Да какими им быть? Все хорошо.

Марлен приносит чашку для Зидони.

Зидони. Спасибо. Расскажи мне о твоем успехе в Милане. Я читала об этом. Поздравляю от всего сердца.

Петра. Знаешь, мне осточертело все это дерьмо.

Габи смеется.

Зидони. Не смейся!

Петра. Да пусть себе смеется.

Зидони. Пожалуйста. Твоя мать позволяет тебе смеяться.

Петра. Знаешь, вся эта работа стоит у меня поперек горла. Создавать модели, разъезжать с ними и бояться, подойдут ли. И все время одно и то же. А ради чего?

Зидони. Очень просто. Потому, что надо жить, Петра. И если хочешь зарабатывать деньги, надо работать. А деньги нужны, чтобы жить.

Петра. Вот именно. Прежде работа доставляла мне удовольствие. Но она меня вымотала. Точка. Финита. *(Кричит.)* Торт! Она все это устроила, чтобы разозлить меня!

Зидони. Не думаю, Петра.

Габи. Попробовала бы она сделать такое.

Зидони. Габи! Не надо так!

Входит Марлен с тортом. Ставит его на стол, уходит. Чувствуется, что возникает какая-то неловкая пауза.

Зидони. Ты слышала что-нибудь о Карин?

Петра. Нет. А ты?

Зидони. Мне известно, что она работает у Пуччи.

Петра. Ах, у Пуччи?

Зидони. Да. Ведь она очень способная девочка. Она сделает карьеру. Я в этом уверена.

Петра. Способная? Вовсе она не способная, Зидони. Она просто умеет продавать себя.

Зидони. Не уверена, Петра, справедлива ли ты по отношению к ней. Возможно, в данном случае ты судишь ее слишком субъективно. Кстати, сегодня она находится в Кельне.

Петра. Она здесь? Ты прекрасно информирована, дорогая. В самом деле.

Зидони. По правде говоря, Карин позвонила мне сегодня утром, иначе я тоже ничего бы не знала.

Петра. Ты...

Зидони. Я ей, конечно, сказала, что у тебя день рождения, дорогая. Она сказала, что попытается заскочить к тебе на минутку, но неизвестно, получится ли у нее, так как она ужасно занята. Да.

Петра. Ужасно занята? Да, я знаю.

Петра подходит к бару. Зидони встает, подходит к ней.

Зидони. Не пей так много. Ты должна думать о себе, Петра, ведь в нашем мире так легко оказаться на обочине.

Звонок. Зидони и Петра, словно окаменев, смотрят на дверь. Габи выбегает и возвращается с матерью Петры.

Валери. Петра, прости. Я никак не могла поймать такси. Поздравляю с днем рождения. Кто-нибудь еще придет?

Петра. Нет.

Валери. Ну, тогда давайте просто так посидим все вместе. Зидони, дитя мое, ты все молодеешь.

Зидони. Здравствуйте, тетя. Так бывает, когда ты счастлива. Ведь это очень просто.

Валери. Меня добьет уличное движение в этом городе. Как дела в школе, Габриэла?

Габи. Все в порядке.

Валери. Вы поссорились?

Габи. Мне запретили говорить, бабушка.

Зидони. Но ведь это неправда, Габи.

Габи. Вы же запретили мне высказывать свое мнение, разве нет?

Зидони. Никто тебе ничего не запрещал. Ты лжешь.

Габи. Нет, вы запретили мне что-либо говорить.

Зидони. Что за жуткий ребенок.

Валери. Успокойтесь, дети. Давайте просто посидим все вместе.

Петра швыряет стакан в стену. Вбегает Марлен. Убирает осколки.

Валери. Петра!

Петра. Как вы мне все омерзительны!

З и д о н и (*встает*). Прошу тебя!

В а л е р и. Сядь, пожалуйста. Что с тобой, дитя мое?

П е т р а. Вы все так изолгались. Маленькие грязные лживые свиньи! Вы же ничего не в состоянии понять.

Г а б и. Мама!

П е т р а. Ты — отвратительный ребенок. Я тебя ненавижу. Я всех вас ненавижу.

Г а б и. Мама, мама!

П е т р а. Не трогай меня! Марлен, сделай мне джин с тоником! Если бы вы знали, какое вы дерьмо. Ваше здоровье! Настоящие маленькие паразиты.

В а л е р и. Что с ней?

З и д о н и. Бедняжка!

П е т р а. Я не бедняжка. Я лишь увидела все в подлинном свете. И то, что я вижу, вызывает у меня рвоту.

Швыряет стакан.

В а л е р и. Прекрати! Ты разгромишь всю квартиру.

П е т р а. Ну и что? Разве ты ее заработала? Ты же за всю свою жизнь и пальцем не пошевелила. Сначала ты была на содержании у отца, а потом у меня. Знаешь, кто ты, по-моему, мама? Ты — блядь, мама, грязная, жалкая гадкая блядь.

В а л е р и. Петра, Петра!

Петра опрокидывает кофейный столик.

Г а б и. Мама!

П е т р а. Все, что я заработала, я уничтожу. Ясно вам или нет?

В а л е р и. Я ничего не понимаю, ничего. Что мы тебе сделали?

З и д о н и. Все это из-за девушки.

В а л е р и. Из-за какой девушки?

З и д о н и. Из-за Карин.

В а л е р и. Из-за Карин? Кто такая эта Карин?

З и д о н и. Но ведь все знают, что Петра сходит с ума от Карин.

П е т р а. Схожу с ума? Я не схожу с ума, Зидони. Я люблю ее. Я люблю ее так, как никого в этой жизни не любила.

В а л е р и. Ты любишь ее? Любишь девушку? О, Петра, Петра!

П е т р а. Да один ее мизинец стоит больше всех вас вместе взятых. Карин, Карин.

Г а б и. Мама, прошу тебя, мама!

П е т р а. Убирайся прочь, чудовище. Марлен, джин с тоником. Десять порций джина с тоником.

В а л е р и. Моя дочь любит девушку... Моя дочь... девушку... О, какой ужас!

Звонит телефон. Петра подбегает к нему.

П е т р а. Карин? (*Кладет трубку.*) О нет, нет, я не выдержку. Я не выдержу. Я хочу все здесь разгромить, все, все!

З и д о н и. Успокойся, Петра!

П е т р а. А тебе что еще нужно? Ведь тебя все это развлекает! Тема для пересудов на целый год. Заткнись! Мне так плохо. Боже, Боже ты мой.

З и д о н и. Я ухожу. С какой стати я должна терпеть подобные вещи? В самом-то деле.

П е т р а. Ну и уходи. Проваливай! (*Выталкивает ее.*) Думаешь, мне от тебя что-нибудь нужно? Я больше не хочу видеть тебя в своей жизни. Больше никогда, понимаешь? Больше никогда!

З и д о н и. Ты еще раскаешься, Петра! Это тебе даром не пройдет!

П е т р а. Ни в чем я не буду раскаиваться. Я уже каюсь, и как каюсь! Кто-нибудь еще хочет уйти? Дверь открыта. Убирайтесь. Убирайтесь! От меня нечего больше ждать. Я в заднице. Джин, джин, Марлен! Или ты тоже хочешь исчезнуть? Что вам мои рыдания, что? Вы ведь все счастливы, все...

Крушит все вокруг.

В а л е р и. Ах, дитя мое. Бедное, бедное дитя.

П е т р а. Я хотела бы умереть, мама. Я в самом деле хотела бы умереть. У меня ничего больше не осталось на этом свете, ради чего стоило бы жить. Смерть... Все вокруг спокойно, все прекрасно. Наступит мир, мама. Полный мир.

Г а б и. Мама, мама, я так тебя люблю.

П е т р а. Берешь таблетки, мама, опускаешь их в стакан с водой, пьешь, засыпаешь. Я хотела бы спать долго-долго. Долго спать.

Затемнение.

Пятый акт

Петра сидит в кресле. Марлен рисует. Входит Валери.

В а л е р и. Габи уснула.

Петра. Я приду в себя, мама.

Валери. Страх делает человека маленьким-маленьким.

Подходит к бару, наполняет два стакана, один из них подает Петре.

Петра. Спасибо.

Валери. Примерно в это время тридцать пять лет назад на свет появилась ты. У Габи был шок.

Петра. Мама, прошу тебя.

Валери. Это не упрек, Петра. Просто ты обязана это знать. Я была на могиле отца, кто-то положил там цветы. Не знаю кто. Это уже во второй раз.

Петра. Я боялась, что ты презираешь меня из-за Карин.

Валери. Знаю. Возможно, так оно и было, кто знает. Тридцать пять лет назад шел дождь. Капли стучали прямо в стекло.

Петра. Мне так страшно, мама. Так одиноко.

Валери. Сейчас я часто хожу на могилу твоего отца. Гораздо чаще, чем раньше. И в церковь я снова начала ходить.

Петра. Последние полгода работа мне не в радость. У меня все время такое ощущение, будто моя голова вот-вот разорвется от боли.

Валери. Нужно иметь мужество, нужно верить. Каждому необходимо какое-то утешение. Каждому, Петра... Каждый человек одинок без Бога.

Петра. Нет, мама. Это не утешение. Надо учиться любить, ничего не требуя взамен.

Валери. Это одно и то же, Петра. Поверь мне.

Петра. Я совсем не любила ее. Я лишь хотела владеть ею. Это прошло. Только теперь я начала любить ее. Я научилась этому, мама. Это стоило мне таких страданий. Но когда чему-нибудь учишься, это прекрасно. Это не должно быть мучительным.

Валери. Ты должна быть внимательнее к Габи. Дети так тонко все чувствуют.

Петра. Знаю.

Валери. Она так плакала, пока не заснула. Ты должна дать ей возможность увидеть в тебе совсем другого человека.

Петра. Не мучай меня, мама. Зачем тебе это?

Валери. Нужно иметь мужество сказать то, что думаешь...

Звонит телефон. Валери снимает трубку.

Валери. Квартира Петры фон Кант. Кто? Минуту, пожалуйста.

Протягивает трубку Петре.

Валери. Это Карин.

Петра (*медленно встает, подходит к телефону, берет трубку*). Карин? Большое спасибо. Хорошо, да. Завтра в «Чанге»? Да. О'кей. До завтра. Чао. (*Кладет трубку на рычаг, продолжает стоять.*) Ты можешь идти домой, мама. Я успокоилась. Я опять спокойна. Я позвоню тебе.

Валери собирается и молча уходит. Спустя какое-то время Петра ставит на проигрыватель пластинку. Стоя слушает музыку. Музыка заканчивается.

Петра. Я должна за многое попросить у тебя прощения, Марлен. В будущем мы станем работать вместе. Ты должна получить от жизни радость, которую ты заслужила. Ты должна стать счастливой.

Марлен встает, подходит к Петре, становится перед ней на колени, хочет поцеловать ей руку.

Петра. Не надо так. Давай сядем. (*Садятся.*) Расскажи мне о своей жизни.[2]

Затемнение.

Перевод с немецкого Владимира Кривули

[2] На этом заканчивается опубликованный текст. В фильме финал несколько иной. Марлен встает, собирает свои вещи. Молча уходит. Понятно, что она навсегда покинула Петру.— *Прим. переводчика.*

«Горькие слезы Петры фон Кант». Комментарии

КЛЕТКА ЛЮБВИ

Уже стало общеизвестной мыслью утверждение, что молодое западногерманское «декадентское» кино — своего рода зеркало для образованного западника перед лицом его смерти. Фильм Фасбиндера «Горькие слезы Петры фон Кант» доказывает эту мысль, добираясь до ее сердцевины.

С первого взгляда этот фильм вовсе не «декадентский». Разумеется, современные персонажи здесь одеваются в духе 20-х годов, разумеется, предельно «окультуренная» декорация весьма многозначительна, а замкнутое место действия придает сюжету весьма вызывающую театральность, словно все время удерживающую нас перед этим «зеркалом». В остальном же персонажи отличаются тщательно проработанной и очень тонкой психологией. Сама конструкция повествования при всей своей дедраматизации в силу отсутствия саспенса очень прямолинейна. Словом, все это не слишком похоже на «декадентство», под которым обычно понимают направление в кино, связанное с именами Шретера, Зиберберга или Феллини после «Джульетты и духов».

И тем не менее, по мере развития сюжета замкнутое пространство фильма все более приковывает героев к действительности, от которой им не удается ускользнуть. Фильм словно загипнотизирован пространством.

Можно сказать, что Фасбиндер, освободившись от обычных эстетических и повествовательных ингредиентов нарциссистского формалистического кино, заставляет говорить о «декадентстве» разве что благодаря блестящему диалогу его пьесы.

Сюжет? Нам показывают две параллельно развивающиеся истории любви: с одной стороны, буржуазки Петры фон Кант к Карин, молодой, лишенной средств женщине. А с другой — прислуги и секретарши Петры фон Кант, Марлен,— к ее хозяйке.

На первый взгляд любовь Петры фон Кант к своей молодой протеже, любовь шумная и бурная, истерическая и психопатологическая, завершается капитуляцией Петры, знатной дамы, которая предпочтет образумиться, чем воплотить в жизнь свои неврозы и волю к господству. А любовь Марлен, тихая и униженная, потерянная и бесперспективная, завершается бегством прислуги, когда ее хозяйка, внезапно преображенная обретением душевного равновесия, захочет посчитать ее себе равной.

Стало быть, речь идет об описании полного духовного тупика, в который зашел автор,— ведь, принадлежа к «элите» общества, он не лукавит, беря на себя заботы о мире производителей, в котором он не живет; он воплощает собой интеллигента, не способного справиться с проблемами действительности, хотя и берет ее под духовную опеку как представитель мира образованной буржуазии.

А образованная буржуазия пребывает в замкнутом мире (замкнутость одной декорации, когда три четверти фильма проходит на постели Петры фон Кант, символе пассивности и ожидания, ощущается почти физически). Те, кто прислуживает, имеют шанс быть счастливыми (счастливыми, «не прикасаясь друг к другу», как у Теннесси Уильямса), лишь если ими повелевают. Те же, кто, подобно Карин, этим злоупотребляет,— лишь мечтают о том, как бы занять место господина. Резюме: счастье для индивидов может быть достигнуто лишь в том случае, если он осуществляет свою историческую волю к господству.

Былые гармоничные теории, согласно которым дарить любовь можно лишь, если не получаешь плату за это,— выглядят сегодня совершенно смешными. «Она любит меня,—говорит Петра о Марлен, когда дочку Петры возмущает слепое повиновение прислуги. И когда в конце концов Петра фон Кант приобщается к здравомыслию матери и прекращает истерику, понимаешь, что она потеряла все, а именно: способность любить.

...В «Горьких слезах Петры фон Кант» отец Карин, пролетарий, кончает с собой, ибо потерял работу и не может содержать семью. А буржуазка Петра кончает с собой морально, ибо существо из другого сословия, которое она любит, ускользает от нее. Понимай, как хочешь.

Жак Грант

Перевод с французского
А. Брагинского

«Cinema», Juin, 1974.

РАБА ЛЮБВИ

...С первого взгляда может показаться, что фильм «Горькие слезы Петры фон Кант» — о другом мире, нежели «Зеленщик»[1] Фасбиндера, и многие из тех, кто восхищался «Зеленщиком», яростно

«Cineaste», 1974, Volume VIII, N 2.

[1] У нас получил распространение еще один перевод названия этого фильма Фасбиндера: «Торговец четырех времен года».— Ред.

критиковали «Петру» — особенно молодые люди феминистской и левацкой ориентации. Другие, стремящиеся к аполитичному «искусству ради искусства», восхваляли этот фильм как восхитительный нигилистический триумф формы над содержанием. Оба лагеря, наверное, ошибались. Петре фон Кант, как нам кажется, свойственны как категоричная саморазрушительная жажда власти, так и неспособность пробить панцирь самоизоляции, мешающей общению с другими людьми.

Петра успешно занимается дизайном одежды, она приближается к среднему возрасту и после недавнего развода настороженно относится к мужчинам. Она живет затворницей в шикарной квартире, одновременно являющейся кабинетом, со своей верной молчаливой помощницей — секретаршей Марлен, которая, кажется, существует только для того, чтобы служить своей госпоже и выслушивать ее бесконечные тирады. Когда Петра не занята делами, она меняет наряды и парики с удивительной живостью, словно перевоплощаясь в разных людей. Она заводит интимные отношения с Карин, пассивной, мрачной молодой женщиной, которая покидает Петру, как только муж Карин возвращается из-за границы.

Действительно ли Петра лесбиянка? Действительно ли она любит женщин или принимает роль противоположного пола, как бы бросая вызов господству мужчин? Вполне возможно. Использовала ли Карин Петру в своих целях (Карин принадлежит к более низкому социальному классу, чем Петра), или ее действия продиктованы отвращением к собственническим чувствам ее хозяина и попыткой сыграть его роль в любовном дуэте, одерживая таким образом временный психологический реванш? Однозначного ответа на эти вопросы дать нельзя. Их не дает и Фасбиндер. Петра пытается контролировать Карин, но это ей не удается. В своей страсти Петра становится рабыней, впервые в жизни она перестает владеть собой. Карин, рабыня по «социальному статусу», становится в представлении Петры недосягаемой Другой, хозяином ее «я». Когда Карин вдруг обращает к Петре слова нежности, к восхищению Петры, ее мрачное настроение проходит. Но при этом, вновь став достижимой, Карин перестает быть госпожой. Петра приходит в себя, становится по-женски более мудрой и впервые признает за человека безмолвную Марлен, которой она протягивает теперь руку дружбы.

Марлен какое-то время смотрит на нее вопросительно, а затем отворачивается. Она собирает вещи и уходит. Петра остается одна в своей спокойной темной комнате.

Рут Маккормик

Перевод с английского
Н. Козловской

РАЙНЕР ВЕРНЕР ФАСБИНДЕР: «ЛЮДИ НЕ НАУЧИЛИСЬ ЛЮБИТЬ»

Вопрос. Обращает на себя внимание мелодраматизм ваших фильмов. Чем был вызван выбор такой формы?

Райнер Вернер Фасбиндер. Любая история, касающаяся человеческих взаимоотношений,— это мелодрама, и именно поэтому я считаю мелодраматическое направление своих фильмов правильным. Однако американцы ограничиваются тем, что вызывают у зрителя лишь эмоции и больше ничего. Я же хочу помимо эмоций дать зрителю возможность проанализировать свои чувства...

Вопрос. ...Поэтому вы отделяете эмоции от зрителя. Некоторые критики сравнивают это с эффектом «очуждения» у Брехта. Вы не признаете такую аналогию, не так ли?

Ответ. Абсолютно не признаю. Интеллектуальное мышление — это процесс, включающий в себя оперирование категориями. У Брехта вы наблюдаете за эмоциями и размышляете над ними, но вы их не переживаете. Я думаю, что пошел дальше него, потому что даю аудитории возможность и чувствовать, и мыслить.

Вопрос. Вы как-то сказали: «Я снимаю фильмы, которые ориентируются на действительность, в которой живет зритель: это в соединении с реальностью киноизображения дает начало новой действительности, существующей в уме зрителя»...

Ответ. Если после фильма напрашиваются ужасные выводы, если возникает ситуация конца, с которым нельзя смириться, то надо искать другой выход. Смерть — это эмансипация, но не в том смысле, в котором мы обычно употребляем это слово. Здесь оно означает, что главный герой, являющийся частью зрительской аудитории, понимает, что утопия необходима. Она нужна людям.

Вопрос. Что вы в таком случае понимаете под утопией?

Ответ. Это нелегкая проблема. Я не хочу формулировать для вас, что такое утопия, потому что как только я это сделаю, она перестанет существовать как таковая. Это идея, за которую можно бороться. Я думаю, что изменить существующий порядок можно при помощи анархии: но не той анархии, которая неразрывно связана с терроризмом, и не той, которая подразумевает жизнь без чувств, без боли... Каждый должен стать самим собой и не терять надежды. Но не мне указывать ему, на что надеяться. Если я это сделаю, я окажу на него давление. Нам надо искать новый образ жизни, который все могли бы понять и прочувствовать... Может быть, это и будет, наконец, такая форма жизни, которой стоит жить.

Вопрос. Вам не кажется, что семья как сама по себе, так и как единица общества неизбежно саморазрушается?

Ответ. Когда встречаются двое людей и между ними возникают какие-то отношения, вопрос заключается в том, кто будет доминировать. Я всегда замечал, что люди ищут кого-то, к кому

можно отнестись или по-отцовски, или по-матерински. Что касается меня, то я попеременно в разное время играл роль или отца или матери. Мне это нравилось, мне вообще нравилось доминировать над кем-то. Но когда наступало время осмыслить то, что я сделал, я испытывал сожаление. И я прекращал эту зависимость.

Люди не научились любить. Предпосылка к тому, чтобы любить без желания доминировать над ближним, заключается в том, что мы должны знать с момента появления на свет, что смерть неизбежна. Когда вы осознаете, что смерть — это часть жизни, вы перестанете бояться ее, как и любого другого «завершения»; но пока вы живете в постоянном страхе смерти, этот страх будет распространяться и на ваше отношение к возможному прекращению связи, а в результате этого вы уродуете существующую любовь.

Вопрос. Вы никогда не рассматриваете упрощенно проблему сексуального угнетения; ваши фильмы говорят о том, что это сложное и многогранное явление. Это явилось причиной неправильного понимания ваших фильмов, в частности, вас называли женоненавистником.

Ответ. Если вы покажете способность женщины преодолевать угнетение — к каким бы методам она ни прибегала, хорошим или дурным, вы скажете об угнетении больше, чем если бы вы вывели на экране упрощенный образ бедной женщины, которой противостоит мужчина-тиран.

Я столкнулся с этой проблемой, касаясь угнетения евреев. Когда я несколько раз снимал фильм о положении меньшинств, то обычно палач в них был подлым и несимпатичным человеком, а жертвы — хорошими и добренькими. Потом мне стало ясно, что таким образом нельзя изображать подобные взаимоотношения. Самое ужасное здесь заключается в том, что вы не можете обойти вниманием то обстоятельство, что жертва тоже имеет свои отрицательные стороны. Например, вы не сможете рассказать об обращении немцев с евреями, не упомянув об отношении последних к деньгам. Но как только вы это сделаете, у многих создастся впечатление, что вы таким образом оправдываете их угнетение. Я строго придерживаюсь правила: надо показывать жертву с ее достоинствами и недостатками, сильными и слабыми сторонами, ошибками. А за это меня называют антисемитом! А когда я показываю ошибки, которые совершает женщина, живущая с мужчиной, мне говорят, что я женоненавистник! Когда я снимал фильм о гомосексуалистах, я показывал те ошибки, которые они вынуждены совершать в силу социального окружения, потому что если они не будут обладать слабостями, они могут погибнуть. Эти слабости в каком-то смысле определяют их существование. Жертва порой вынуждена совершить тот или иной поступок именно потому, что ее угнетают.

Вопрос. Некоторые представители левых также довольно резко нападают на ваши фильмы.

Ответ. Никому, кто обременен идеологическими установками, не нравятся мои фильмы. Я снимаю мои фильмы для тех, кто мыслит шире сформулированных доктрин, для тех, кто, ненавидя меня, не теряет желания меня понять.

Из интервью, данного Норберту Спэрроу, корреспонденту американского журнала "Cineaste"

Перевод с английского Н. Козловской

Г. Богемский

Идентификация Мастера

Микеланджело Антониони — восемьдесят лет

С приближением восьмидесятилетия Микеланджело Антониони в европейской печати (да и в нашей тоже после длившегося, увы! довольно долгого забвения) вновь замелькало имя Мастера. Успех сборника его своеобразной прозы «Кегельбан над Тибром», интерес публики к открывшейся в Лувре выставке его художественных работ — маленьких композиций из высушенных цветов и растений; выставки его рисунков, статьи и книги, посвященные режиссеру, сообщение о намерении Антониони вернуться в кино и поставить фильм по шести своим новеллам из «Кегельбана»... И вдруг известие: у Антониони — инсульт. Уже не первый. Накануне юбилея, который предполагалось ознаменовать конференциями, «круглыми столами», ретроспективами, Мастер вновь борется с тяжелым недугом...

Антониони родился 29 сентября 1912 года в Ферраре. Пришел в кино он довольно поздно и начинал как документалист. Славу и премии ему принесли две ленты — «Люди реки По» и «Уборщики улиц», обе — о тех, кто стоит на самой низкой ступеньке общественной лестницы. Исполненный поэзии полнометражный фильм «Люди реки По» — об этой итальянской Волге или Миссисипи, реке-кормилице — был одной из тех лент, что пролагали путь новому итальянскому кино. По воле случая он начал его снимать как раз в то время и в тех местах, где вел съемки один из зачинателей неореализма — Лукино Висконти.

«В то время, когда я в конце 1942 года снимал свой первый документальный фильм, Висконти снимал «Одержимость». «Люди реки По» был документальной лентой о ловле рыбы, о речных пароходах, перевозящих людей и товары, о рыбаках: то есть о людях, а не о событиях и местах. Сам не зная того, я стоял на тех же позициях, что и Висконти. Хорошо помню, как я жалел, что не имею возможности развить эту тему в повествовательном ключе, то есть не могу поставить игровой фильм»,— писал позже Антониони.

Игровые фильмы Антониони начал ставить в 1950 году, когда неореализм был уже в зените и имена Висконти, Де Сика, Росселлини, Де Сантиса, Лидзани были у всех на устах. И хотя Антониони вроде бы шел в том же направлении, что и они, его неореализм даже по чисто внешним признакам был другим. В то время как действие почти во всех неореалистических картинах происходило в Риме или на нищем Юге, фоном, на котором разворачивались сюжеты ранних фильмов Антониони, был Милан, промышленный, богатый Север с его смогом, туманами и дождями, придававшими необычность экранной реальности антониониевских лент. Но главное — острие критического анализа послевоенной действительности, методы и приемы неореализма Антониони направил на исследование совершенно иной социальной среды. Здесь уже не было ни рыбаков, ни безработных — героями первых пяти игровых фильмов Антониони стали утонченные, изящные дамы, их богатые мужья, расчетливые любовники. И сюжеты его картин, вопреки принципам и поэтике неореализма, казались довольно традиционными, это могли быть типичные психологические детективы («Хроника одной любви») или экранизации литературных произведений («Подруги»). К тому же режиссер никогда не забывал о занимательности, предпочитал снимать известных и красивых актеров, а не взятых с улицы непрофессиональных исполнителей.

Но, конечно, дело было не только и не столько в этом. Все, даже самые ранние фильмы Антониони, независимо от их достоинств или недостатков, пронизывала особая атмосфера душевной тоски, тревоги, внутренней опустошенности. Но поскольку Антониони показывал «представителей буржуазного общества», а то и «высшего света» и притом явно критически, неореалистиче-

Микеланджело Антониони
Рабочий момент фильма
«Профессия: репортер» (1974)

ская кинокритика продолжала считать его «своим». Однако сам режиссер вскоре начинает сознательно отходить от неореализма, отнюдь не разочаровавшись в его политической и социальной направленности, но просто ставя перед собой другие задачи: он стремится показать не конфликт между человеком и условиями его существования, а внутренний разлад в самом человеке, порожденный войной и послевоенной действительностью. Его интересует не человек перед лицом общества, а человек перед лицом другого человека и себя самого.

Обращение Антониони к теме, ставшей нервом его творчества и вошедшей в мировое киноведение как тема некоммуникабельности, происходило не сразу, постепенно. «Крик» (1957; в нашем прокате почему-то — «Отчаяние»), сохранял еще некоторые следы неореализма (нищие рабочие поселки, герой-безработный, забастовки), но прежде всего показывал душевное одиночество человека, ведущее к трагическому концу — самоубийству. Теоретик неореализма и кинодраматург Чезаре Дзаваттини сразу почувствовал двойственность этого фильма и в открытом письме дал Антониони дружеский совет: оставь рабочих нам, а сам исследуй ту среду и проблемы, которые ты лучше знаешь. Режиссер «послушался» и сосредоточился на волновавшей его опасности: грозящем обществу душевном омертвлении, разрыве человеческих связей, духовном оскудении. А героями его вновь стали буржуа и интеллигенты — инженеры, архитекторы, журналисты, писатели, режиссеры и их интеллектуальные жены и подруги.

Последовала знаменитая тетралогия — четыре фильма, принесшие режиссеру за шесть лет — с 1959 до 1965 года — мировую славу: «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня». Трагично звучали сами названия фильмов, ведь и «Приключение» — это скорее злоключение. Человек, кто бы он ни был,— архитектор или известный писатель, продающий свой талант, маклер (по-теперешнему — брокер?), выжатый, как лимон, биржевой горячкой, достигнув к определенному возрасту некоторого успеха в вечной гонке за жизненными благами, в минуту передышки оглядывается и видит вокруг себя выжженную землю. Он одинок, утратил чувства, не способен даже любить — к физической близости он стремится лишь для того, чтобы почувствовать себя менее одиноким, но и это не удается... «О чем ваши фильмы? — спрашивали Антониони.— О болезни чувств?» «Нет,— отвечал он,— об их отсутствии».

Главная жертва этой современной болезни общества — женщина,— показывает Антониони. Это существо более слабое, душевно более чуткое, она меньше поглощена круговертью жизни, у нее больше времени размышлять. Героини этих четырех фильмов, сыгранные актрисой Моникой Витти, тогдашней подругой режиссера, «печальной музой» Антониони, как ее называли, постепенно — от фильма к фильму — проходят путь от невроза к серьезному психозу. Недаром Антониони на международном конгрессе психиатров в Соединенных Штатах, на который он был приглашен, удостоился звания доктора психиатрии «гонорис кауза», настолько безупречной была нарисованная им клиническая картина. Вспоминаю, как на Одесскую киностудию, когда я там рассказывал об Антониони и показывал «Красную пустыню», силой ворвались несколько врачей из психбольницы на Большом Фонтане, которые сказали, что картину им необходимо посмотреть, как профессионалам.

Имя Антониони уже гремело по всему свету, но у нас его фильмы, несмотря на временные оттепели, все еще оставались запретным плодом, предметом ажиотажа на закрытых просмотрах. В июле 1965 года режиссер привез «Красную пустыню» на Московский кинофестиваль. Помню его выступление в переполненном Белом зале Союза кинематографистов на встрече с первыми зрителями. Режиссер с горечью сказал, что не знает, о чем можно говорить с теми, кто не видел его предыдущих фильмов. От неожиданной резкости всегда столь сдержанного Антониони переводчица растерялась, сбилась и замолчала. Пришлось мне выскочить из зала на сцену и продолжить перевод. Примерно то же повторил Антониони и на встрече с «обычными» зрителями в кинотеатре «Ленинград». Общение с ним сперва было несколько затруднительно: режиссера «прятали» от советских коллег, да и сам он держался напряженно — был явно уязвлен тем, что ни один его фильм не шел у нас в прокате, а возможно, и наслышан о статьях в нашей печати, окрестившей режиссера «мрачным пессимистом», а про его героев и героинь писавшей в том духе, что отчуждение, некоммуникабельность — это удел буржуазии и нам чужды эти категории (удивительно, что даже некоторые тонкие и талантливые люди, как, например, Наум Коржавин, поддались вульгаризаторскому взгляду: «нам бы их заботы», мол, «с жиру бесятся». Впрочем, даже и в вышедшем всего несколько лет назад сборнике «Антониони об

Антониони» автор предисловия подходит к проблематике фильмов Антониони именно с подобных «классовых» позиций). Однако первый человеческий контакт с Антониони все же удалось установить, и мне кажется, что «потепление» началось с достопамятного ужина в «Арагви».

Стихийно сложившаяся в ходе фестиваля «инициативная группа» ценителей творчества Антониони однажды вечером похитила его из гостиницы и увезла в ресторан, где был заказан большой стол. Моя задача заключалась в том, чтобы отпустить официальных переводчиков и самому переводить за ужином (я был «ответственным за работу с итальянской делегацией»). Гость был один, а нас, «хозяев», человек около двадцати. Помню, что были Вера Шитова, Инна Соловьева, Нея Зоркая, Марлен Хуциев, Вячеслав Всеволодович Иванов. То ли пришла вместе с нами, то ли присоединилась в «Арагви» компания актеров «Современника». Во время этого первого для него в Москве неофициального застолья Антониони постепенно оттаял, куда-то девалась приписываемая и ему самому «некоммуникабельность» — перед нами был на редкость внимательный, доброжелательный и открытый собеседник, хотя и несколько застенчивый. Запомнилась, как при этой первой, так и при последующих встречах его нелюбовь к громким, красивым словом, изъявлению чувств и вместе с тем честная, искренняя, порой резкая прямота, однако неизменно облеченная в безукоризненно любезную форму. Когда после разговоров «за кино» начались обычные расспросы о его увлечениях и слабостях, наш собеседник «раскололся», признавшись, что помимо фотографии и живописи у него есть еще два хобби: коллекционирование сухих вин (при этом сам Антониони вина почти не пьет и в тот вечер еле пригубил свой бокал) и фотографий киноактеров. Перед отъездом Антониони мы завалили его открытками с портретами наших «звезд». По возвращении в Италию Антониони прислал мне теплое письмо, в котором, вспоминая свою поездку в Москву, писал, что он понял не много, но многое прочувствовал.

Слова Антониони о том, что нельзя говорить о фильмах, которые не видят зрители (подразумевалось также: тогда не к чему приглашать в Москву их создателей), все-таки, наверно, дошли до адресатов. Вскоре были куплены и выпущены в прокат «Крик» и «Затмение». Не обошлось, правда, без обычных советских ножниц: убедившись, что вырезать по соображениям цензуры вроде бы нечего, из «Затмения» все же вырезали в целях экономии времени эпизод на аэродроме и сцену солнечного затмения. Режиссер снял эту сцену продолжительностью в восемь минут, сделав ее равной реальному времени затмения (стереть разницу между реальным и экранным временем призывал еще мэтр неореализма Дзаваттини). В наступивших перед затмением тишине и полумраке постепенно становится виден свет зажженных фонарей, последние блики солнца играют на темной поверхности воды в бочке, где, то приближаясь друг к другу, то отдаляясь, плавают две щепочки — так то соединяются, то отталкиваются друг от друга Пьеро и Виттория... Наш прокат решил, что зрителю эти изыски Антониони будут скучны, а за счет сокращений можно прокрутить еще один сеанс.

«Приключение» и «Ночь» так и не были куплены[1]. Не сдержали и данное режиссеру обещание купить «Красную пустыню»: фильм был куплен лишь двадцать пять лет спустя! Удалось, однако, опубликовать перевод сценария, что обрадовало Антониони. На Западе зритель тетралогии Антониони был подготовлен к ее восприятию знакомством со всеми четырьмя фильмами в их логическом и хронологическом порядке: как бы вместе с режиссером он участвовал в исследовании одной из самых острых и актуальных проблем жизни современного общества, где технологический прогресс, возрастающая динамичность жизни, гонка за сверхпотреблением не только отравляют окружающую природу, но и убивают естественные чувства человека, его душу. Постепенно западный зритель привыкал и к своеобразию языка Антониони — замедленности действия, монотонности, даже паузам, вдруг сменяющимся бурными взрывами, к обилию деталей-метафор, правда, чаще всего не очень сложных — постоянно возникающие между героями фильма предметы, мешающие сблизиться, рвущиеся ожерелья, тянущиеся друг к другу руки, которым так и не соединиться... Нашей же широкой публике, знакомой с Антониони лишь по неодобрительным отзывам официальной критики, принять его неожиданные фильмы было куда труднее. Наверное, многим они показались просто скучными.

Но лед тронулся. После выхода на экран «Крика» и «Затмения» о творчестве Антониони стали много говорить и писать, еще раньше появилась большая серьезная статья Майи Туровской. В возникших тогда в Моск-

1 Не так давно, уже в 1992 году «Ночь» демонстрировалась по ЦТ.— *Прим. ред.*

ве молодежных киноклубах шли бурные свободные дискуссии. Антониони стал частым гостем Московских кинофестивалей.

Однако потребовался не один год, чтобы понятия «отчуждение», «некоммуникабельность», «экология» вошли в наш обиход, стали темами статей в «Литературной газете» и все наконец-то поняли, что болезни — не только человека, но и общества — не знают границ. Поражая одинаково всех, они требуют срочной профилактики и лечения, к чему и призывал своими фильмами доктор «гонорис кауза» Микеланджело Антониони — не зря его не раз сравнивали с бесстрашным и внимательным врачом, сидящим у постели больного и держащим руку на его пульсе.

После «Красной пустыни» режиссер счел эту тему исчерпанной. Новый феномен в жизни Запада, подчас тоже болезненный, он увидел в движении хиппи — этих странных детей-цветов. Для изучения молодежной проблематики Италия казалась ему слишком традиционной и патриархальной. Свой новый фильм «Blow up» (1967) он сделал в Англии — на родине хиппи. О герое фильма — молодом англичанине — Антониони писал: «Мой фотограф... не хочет ангажироваться, однако он отнюдь не аморален и не бесчувствен, и я отношусь к нему с симпатией; он отказывается от ангажированности, поскольку хочет оставаться свободным для того, чтобы принять нечто грядущее; то, чего еще нет». И в другом месте: «Я даже могу сказать, что кризис, переживаемый героем фильма, отчасти был и моим; я знаю, что я уже не такой, как раньше, именно с точки зрения восприятия действительности».

«Blow up» постигла судьба других фильмов Антониони — у нас он так и не был куплен. Я рад, что к восьмидесятилетию Мастера перевод сценария этого фильма, обладающего какой-то особой тайной и очарованием, выходит у нас отдельной книгой.

Затем, продолжая разработку увлекшего его материала, Антониони отправляется в Соединенные Штаты — там зреет бунт студенческой молодежи, ширятся выступления «черных пантер» против истеблишмента. Здесь режиссер снимает историю любви юных Марка и Дарии, гармонично включая в нее документальные сцены студенческих сходок. «Забриски Пойнт» (1970), несмотря на резко выраженное в нем неприятие американского общества сверхпотребления (чего стоят финальные кадры, где под испепеляющим взглядом Дарии взлетает в воздух, как от атомного взрыва, роскошная вилла ее босса со всей мебелью, телевизорами, рекламными журналами, холодильниками, набитыми всякой снедью), тоже не удостоился у нас одобрения и покупки. Возмущение начальства вызвала красивейшая и поэтичная сцена, в которой безжизненная Долина смерти оживает от любви Дарии и Марка: экран заполняется десятками юных пар, ведущих в золотистой дымке жизнеутверждающий любовный танец. Это фантастическое хореографическое действо — возможно, плод воображения Дарии и Марка,

С Джеком Николсоном Рабочий момент фильма «Профессия: репортер».

покуривших «травки», трактовалось как показ свального греха, какой-то бесстыдной «коллективки». И тщетны были даже такие убедительные доводы, как тот, что все участники этого балета в трико...

В Соединенных Штатах официальная реакция на фильм была просто катастрофической. Студенческая молодежь приветствовала фильм, но благонамеренная Америка была в негодовании. Как смеет какой-то «итальяшка» приехать и, ничего не понимая, критиковать нас? «Жаль, что какой-нибудь полицейский не пустил ему пулю в затылок, как герою его фильма бунтовщику Марку», — в таком духе, например, высказался кинокритик одной из ведущих американских телекомпаний. На прощание режиссеру подсунули на аэродроме немножко наркотиков, чтобы показать, что он одного поля ягода со своими персонажами...

Огорченный Антониони решил, наверное, в отместку капиталистам, отправиться совсем в другую сторону — в красный Китай. Там, обласканный китайскими функционерами, он создал трехчасовой документальный фильм «Китай» (1972), проникнутый глубочайшим уважением к древнему народу, его культуре, истории и правдиво показывавший новую жизнь. Хотя фильм создавался с одобрения и под неусыпным наблюдением властей, он неожиданно вызвал гневное осуждение. Дело в том, что со свойственной ему прямотой Антониони в начале фильма предупреждал, что показывает лишь то, что ему разрешили снимать, и что кое-куда, например к резиденции «великого кормчего», его и близко не подпустили. Китайская печать отреагировала на «Китай» примерно так же, как и официальная американская на «Забриски Пойнт» — только на свой лад: газеты потребовали «разбить собачью голову Антониони»... Кажется, именно тогда-то у режиссера и случился первый инсульт.

То ли на родине не находилось денег на постановку фильма, то ли режиссера влекла экзотика дальних стран, но свой следующий фильм он опять снимал не в Италии, а в самых разных уголках Земли — в Африке, Германии, Испании. «Профессия: репортер» (1975) был куплен у нас наконец-то вовремя, вышел в прокат и имел большой успех у зрителей и у критики. Сразу же был опубликован и перевод сценария. Жанр фильма почти приключенческий, герой занят благородным делом снабжения оружием повстанцев, борющихся против диктаторского режима в некоем африканском государстве; обаятельные, прославленные актеры — Джек Николсон и Мария Шнайдер... чего же еще? Но в основе фильма лежали, конечно, куда более глубокие мотивы: типичная для итальянского искусства со времен Пиранделло тема лица и маски, двойника, бегства человека не только от общества, но и от своего прошлого, от самого себя...

На волне успеха «Репортера» Антониони приехал в Советский Союз ставить задуманный им фильм совместного советско-итальянского производства «Воздушный змей». Первоначальный вариант сценария был написан Антониони вместе с кинодраматургом Тонино Гуэррой и опубликован в Италии отдельной книгой в 1982 году. В работу включились наши среднеазиатские кинематографисты, и вместе с ними режиссер совершил долгое и увлекательное путешествие по Средней Азии, был очарован ее природой, людьми, обычаями.

В задуманной Антониони сказке — запущенный мальчиком воздушный змей уносится в космос. Он летит все выше, веревки не хватает, использованы уже все запасы, что были поблизости, веревки везут и везут в Среднюю Азию отовсюду, люди распускают ковры и халаты, завороженные полетом змея. Его уже видят космонавты со своего космического корабля. Быть может, этот сказочный змей (метафора свободы, фантазии?) указывает людям путь к спасению: вот уже вслед за ним летят межпланетные корабли, уносящие людей и животных в другие миры, где начнется новая жизнь... Таково в общих чертах содержание первоосновы сценария. О злоключениях, выпавших на долю «итальянца в России», наверное, лучше меня могли бы рассказать советские соавторы или чиновники из Госкино. Антониони не пожелал ничего менять в предложенном им варианте, не прошло и предложение выпустить фильм в двух версиях — одной для Италии, другой для Советского Союза. В общем, Антониони постигло новое разочарование — американские, китайские, а теперь уже и советские власти оказались глухи, если не враждебны, к искреннему стремлению художника рассказать об их стране. Вспоминая сейчас о нелепых препонах, о которые разбился «Воздушный змей», ловлю себя на дикой мысли: а что, если вдруг мнительное начальство усмотрело в этой поэтической сказке о стремлении человека к звездам некий памфлет, сатиру на завоевание нами космоса, ради которого советские граждане отдают все до последней нитки? Кто знает, все может быть, иначе с чего же было запрещать?

Вернувшись в Италию, режиссер с головой

ушел в новую для него работу на телевидении. Здесь его привлекали неизведанные художественные возможности, которые открывало использование новейших технических средств — японской электронной аппаратуры и высокочувствительной пленки. Быстро овладеть всем этим помог немалый опыт фотографирования. В 1986 году в Италии вышла книга Микеле Манчини и Джузеппе Переллы «Микеланджело Антониони. Архитектура зрительского изображения», а

Рабочий момент фильма «Идентификация женщины» (1982)

затем была устроена большая выставка, рассказывающая о достижениях Антониони в использовании новейших аудиовизуальных технологий, а также было каталогизировано 6800 самых выразительных кадров из фильмов Антониони. Еще в 1980 году режиссер снял на итальянском телевидении экспериментальный фильм «Тайна Обервальда» (по известной пьесе Жана Кокто «Двуглавый орел», написанной в 1936 году). На главную роль австрийской императрицы Елизаветы он вновь пригласил Монику Витти. Режиссер демонстрирует здесь удивительные цветовые эффекты: на глазах телезрителей вянет роза в бокале, мертвеет кожа на руке умирающей императрицы, каждый персонаж имеет свою «ауру»: например, когда появляется злодей — министр внутренних дел, воздух в комнате становится свинцово-серым, влюбленная императрица и ее юный возлюбленный окружены то золотым, то розовым ореолом...

Кратковременное возвращение Антониони в кино было отмечено фильмом «Идентификация женщины» (1982).

Поиски немолодым режиссером подходящей для роли актрисы,— это скорее поиски им близкого человека, родственной души. Но попытки идентификации женщины кончаются для нового героя Антониони таким же крахом, как и для героев его знаменитых фильмов о человеческом отчуждении, созданных в 60-е годы. Увы, с тех пор ничего не изменилось, только отношения между мужчиной и женщиной, как показывает Антониони—режиссер, стали гораздо грубее, если не бульгарней. А может быть, так кажется потому, что в этом фильме мы видим современных актеров, не обладающих тонкостью и обаянием былых Моники Витти или Жанны Моро, Марчелло Мастроянни или Алена Делона...

Так или иначе, отнюдь не сбрасывая со счетов замечательные фильмы, созданные Антониони за границей, и его телеэкспе-

рименты, все же самым главным в его щедром творчестве мне представляется «сериал» из четырех фильмов 60-х годов и возвращающая нас к их проблематике «Идентификация». Эти фильмы — страстный, отчаянный, несмотря на внешнюю сдержанность и даже холодность, крик, призыв к людям, предупреждающий об опасности очутиться в ночи, в одиночестве, посреди пустыни.

Мотивы, затронутые Мастером в его фильмах тридцать лет назад,— иссушающая душу игра на бирже; миллионер-предприниматель, берущий на службу знаменитого писателя, чтобы тот организовал рекламу; отравленный химией край, где от ядовитого дыма мрут на лету птицы; отправляющиеся на заработок в чужие страны специалисты; скучные развлечения изнывающих от тоски богачей — все это неожиданно становится актуальным и для нас. И на неведомых путях «построения капитализма» да будет услышано это напоминание из прошлого — великие фильмы большого Мастера.

Я привожу здесь перевод текста письма, полученного мной от Микеланджело Антониони.

6 августа 1965 г.

Дорогой Богемский,
разумеется, Вы можете использовать для печати все, что я говорил за столом. Закулисная сторона создания фильма всегда представляет интерес. Фильм — это кусок нашей жизни, и поэтому закулисная сторона работы над ним является еще более, чем сам фильм, нашей жизнью. Я уверен, что если хорошенько вглядеться, в любом фильме можно найти отзвуки событий, происходивших где-то рядом, на обочине при его создании. Во время съемок я называю это импровизацией: вложить в фильм весь наш опыт, даже опыт повседневной жизни. Какая-то встреча, какой-то разговор, что-то увиденное или услышанное — почему бы им не влиять на нашу работу?

Спасибо за открытки с фотографиями актеров. С Вашей стороны было любезно об этом вспомнить.

Несколько дней назад я отправил две бандероли — две из-за их веса. В них сборник моих сценариев для Вас и две книги Ди Карло — одна для Вас, другая для Туровской. Я не послал больше экземпляров, потому что кроме вас, наверное, никто не смог бы их прочесть. Кроме того, я отправил Хуциеву его сценарий, опубликованный Эйнауди.

Моя поездка в СССР была очень приятной. Я не так много понял, но многое глубоко прочувствовал. И ваш прием был замечательный. Думаю, что довольно скоро приеду к вам опять. Надеюсь, что «Красная пустыня» понравилась. Мне известно, что идут переговоры о ее прокате. Это мне очень приятно.

Дорогой Богемский, передайте мой самый сердечный привет всей в высшей степени симпатичной компании, что была в грузинском ресторане,— какие у них всех были интеллигентные лица, вспоминаю я сейчас. Думаю, это ваша характерная черта: у вас, когда человек умен, это написано у него на лице, тогда как у нас это иногда не так. Вот, например, Хуциев. Я совсем мало с ним говорил, всего-ничего, я не видел его фильм, но он сам произвел на меня впечатление очень достойного человека.

Всем им от меня горячий привет, а Вам дружески жму руку.

Микеланджело Антониони

Две приписки(от руки):

Что касается журнала, то попытаюсь им ответить[1]. Но сейчас для меня очень тяжелый момент — я работаю над фильмом.

Открыв сегодня утром «Паэзе Сера», нашел там эту рецензию[2].

[1] Речь идет о просьбе написать для журнала «Иностранная литература» вступление к переводу сценария фильма «Красная пустыня» (мой перевод был опубликован в «Иностранной литературе», 1967, № 3).

[2] К письму Антониони приложил вырезку из газеты «Паэзе Сера» с рецензией на его фильм «Красная пустыня».

Альберто Моравиа

Пророчества больше не в моде

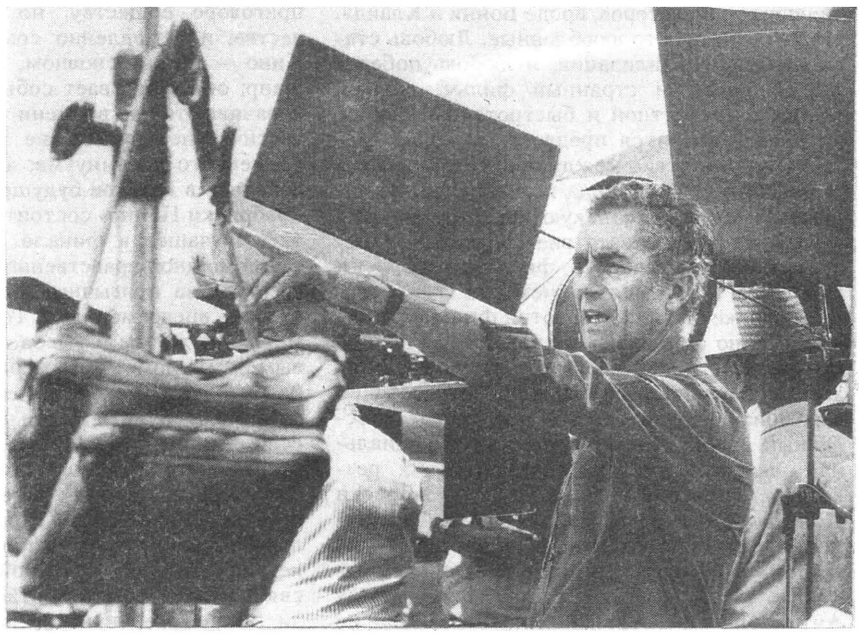
«Забриски Пойнт» Микеланджело Антониони — еще один фильм, снятый американским режиссером в Америке на американские деньги, который, в отличие от многих подобных фильмов, не только не оказался провалом, но и принес своему создателю заслуженный успех. Почему это оказалось воз-

"L'Espresso", Rome, 1970, 5 avril.

можным? Нам кажется, по двум причинам. Во-первых, Антониони не стал снимать «первую попавшуюся» картину, предложенную ему американскими продюсерами, в отличие, например, от Рене Клера с его фильмом «Я женился на ведьме». Во-вторых, он не стал пускаться в нелегкое и самонадеянное предприятие и снимать фильм об Америке, хотя его слава позволяла ему рискнуть. Он скромно и поэтично передал те чувства, которые вызвала в нем Америка. Из этого строгого самоограничения и родился фильм «Забриски Пойнт». И доказательства тому — скупость социологического и документального материала, хрупкость сюжета, простота метафор, случайность описываемых событий. Америка не кристаллизовалась в символ в рамках какого-нибудь расхожего, заранее известного сюжета. Наоборот, она предстает во фрагментах, как того требует рассказываемая в фильме история и в общем-то «первая попавшаяся» история. Антониони пожелал, чтобы все в ней произошло по воле случая, который временами даже граничит с неправдоподобностью — например, когда Марк, вместо того чтобы бежать со своей возлюбленной, возвращается в Лос-Анджелес за угнанным самолетом. Но Антониони понадобился именно такой поворот сюжета, чтобы показать, что никакой случайности, на самом деле, не существует и что сегодня, как и во все времена, любое событие имеет свое глубинное обоснование.

●

Основные смысловые моменты фильма — массовая любовная сцена в пустыне и взрыв на вилле — происходят не наяву, а как бы во сне. Другой режиссер снимал бы так, как будто все это произошло на самом деле. Но Антониони этого не делает именно потому, что он не хочет выходить за пределы своего собственного ощущения. Теперь попытаемся разобраться, какое же чувство вызывает у Антониони Америка. Он смотрит на нее глазами европейца, который не пытается расторгнуть свою связь с Европой и ее ценностями. Поэтому Америка представляется Антониони местом, где человек из цели становится средством, а деньги из средства превращаются в цель; где вещи преобладают над бытием, причем люди считают, что «так и надо», и исходят при этом из загадочных и смутных представлений о добре, которое на деле оказывается злом. Для Антониони Америка — это засушливая земля, как пустыня Забриски Пойнт, где так трудно любить и быть любимым. Но ведь любовь есть не что иное, как жизнь. И поэтому Америка, какой мы видим ее сегодня, враждебна самой жизни.



Рабочий момент фильма «Забриски Пойнт» (1970)

Это суровое обвинение кажется, однако, не совсем обоснованным, так как оно мало сочетается с элегическим, лирическим настроением фильма. Даже обвинение, звучащее в «Алчности» Штрогейма — незабываемом фильме о смерти,— кажется менее категоричным. Если бы фильм Антониони был подкреплен социальным материалом, более четким описанием общественного круга героев, американская критика, которой не привыкать к резким инвективам в адрес «американского образа жизни», приняла бы картину более благосклонно. Если бы герои фильма были, по меньшей мере, парой отчаявшихся гангстеров, вроде Бонни и Клайда. Но нет, это просто влюбленные. Любовь стала мерилом цивилизации, и любовь победила. Перед нами странный фильм, нежная элегия о несчастной и быстротечной любви, которая становится предвестием конца света. Несоответствие между простотой сюжета и глобальностью вывода и разозлило, по-видимому, англо-саксонскую критику. На наш взгляд, это несоответствие составляет своеобразие и необычность фильма «Забриски Пойнт». Разберемся, в чем же тут дело. Об Америке были сняты сотни фильмов, причем именно американские режиссеры первыми увидели и показали оборотную сторону жизни Соединенных Штатов. Достаточно вспомнить недавно вышедший фильм «Беспечный ездок», где конформизм и социальная нетерпимость разоблачаются с резкостью, которой и следа нет в «Забриски Пойнт». И тем не менее «Беспечный ездок» не вызвал раздражения. Наоборот, он был восторженно встречен прессой. Тут мы подходим к самой сути разногласий между Антониони и американской критикой. Еще ни в одной картине — будь то «Беспечный ездок», или любой другой американский фильм, или европейский фильм о Соединенных Штатах — не выдвигалась дерзкая и ошеломляющая идея о том, что один ничтожный атом духовности может сокрушить весь сияющий Вавилон современной Америки. Иными словами, «Забриски Пойнт», сознательно или нет, является чем-то вроде библейского пророчества, выраженного средствами кино. Во времена, когда у религии были власть и авторитет, пророчества были обычным делом. Четыре столетия назад, когда Дюрер изобразил своего Лота, мирно бредущего с женой и двумя дочерьми вдоль скалистого берега, в то время как за его спиной на горизонте огненный поток испепеляет Содом и Гоморру, подобное пророчество воспринималось как реальность, ибо люди верили, что, если они будут неправедно жить, с ними произойдет то же самое.

●

Антониони, наверное, не является прилежным читателем Библии; и я не думаю, что на него воздействовал отдаленный культурный архетип. Но американцы читают Библию или, по крайней мере, читали до самого последнего времени. Упомянутая нами диспропорция между скромностью сюжета и масштабностью вывода как раз и возбудила их подозрения. Они почувствовали, что речь идет не о привычном социальном приговоре обществу, но именно о пророчестве, и немедленно сомкнули свои ряды. Кино — это, в основном, повествовательный жанр: оно описывает события, которые разворачиваются во времени. Даже научно-фантастические сюжеты не выходят за рамки временного континуума, а только переносят действие в далекое будущее. Оригинальность «Забриски Пойнт» состоит в том, что проклятие, звучащее в финале фильма, заряжено такой мощной нравственной силой, что фильм выходит за привычные рамки и становится как бы вневременным. Тогда диспропорция между сюжетом и выводом наполняется новым смыслом. И американская критика разозлилась. Какой прием уготован нынче пророкам? В античности их почитали, даже если они предрекали беды. Но в наше время, когда многочисленные общественные науки так хорошо умеют успокоить нас своим псевдорационализмом, пророчество считают либо тенью на пиру, либо бессмысленной и невежественной критикой, усматривающей связь между событиями там, где никакой связи нет. Американская критика упрекала Антониони за то, что он «не сумел использовать многочисленные данные (речь, как раз, идет о социологических, исторических, экономических, культурных и других данных), которые только и способны нарисовать нам четкую картину будущего». Фильм Антониони был назван «поверхностным». В самом деле, социология «глубока» постольку, поскольку она опирается на факты. Но предсказание не может не быть поверхностным, поскольку оно противоречит фактам.

Именно в этом заключается неожиданность, оригинальность «Забриски Пойнт». Однако пророчество пророчеством, но в фильме и кроме этого есть множество прекрасных моментов. Например, открывающаяся перед нами перспектива на мир большого бизнеса; или флирт между машиной и

аэропланом в калифорнийской пустыне; или некоторые крупные планы объятий в пустыне; или смерть Марка в аэропорту Лос-Анджелеса; или Дария, которая мчится на машине и узнает о его смерти по радио. Но самый лучший момент — это финал фильма и финал Америки, который мерещится Дарии, когда она оборачивается, чтобы в последний раз взглянуть на виллу своего шефа. Антониони попытался пластически изобразить разрушение действительности (которое, кстати, уже давно произошло в культуре) — и ему это удалось. Весь бесконечный ворох вещей — от книг и техники до консервных банок и одежды — распадается, взлетает на воздух вместе со взрывающейся виллой. Эти вещи, подменившие собой жизнь, выражают идею присутствующего в мире апокалипсиса, которая посылается нам с тех же небес, с которых было послано и евангельское откровение Апокалипсиса. В «Столетиях» Нострадамуса есть четверостишие, которое как будто описывает термоядерную концовку фильма Антониони. Значит, тема конца света является поэтическим ключом фильма, и именно в этом ключе должен быть истолкован «Забриски Пойнт».

Перевод М. Божович

Умберто Эко

Игра трех Китаев

Что такое «Китай» Антониони? Те, кто видели недавно этот фильм по телевизору, сказали бы, что он исполнен самого искреннего и живого интереса к великим событиям, которые переживает сейчас китайский народ. Можно только радоваться тому, что наше телевидение наконец-то показало человечный, мирный облик Китая, свободный от штампов западной пропаганды. Однако сами китайцы объявили этот фильм враждебным духу нации и оскорбительным для чести страны. Говорили даже, что картина Антониони — это предлог, повод к войне, который группа пекинских властей хочет использовать для поддержки антиконфуцианской кампании. Что ж, даже если это так, предлог, чтобы сработать, должен быть правдоподобным: мировая война может начаться из-за убийства эрцгерцога, но не из-за убийства его привратника. Где же этот эрцгерцог в документальном фильме Антониони?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно взглянуть на фильм с другой точки зрения. Для этого мы должны призвать на помощь все наше антропологическое чутье, которое подскажет нам, что одни и те же слова и изображения приобретают различный смысл в зависимости от того, какая культура их интерпретирует.

Конечно, китайцы могли бы предъявить фильму возражения идеологического характера. Европейский художник, более склонный к исследованию экзистенциальных проблем и человеческих взаимоотношений, чем к решению абстрактных диалектических задач или изображению классовой борьбы, показывает нам жизнь и быт китайцев на фоне революции вместо того, чтобы представить эту революцию как первопричину, основной конфликт, повлекший за собой противоречия более мелкого характера. Кроме того, режиссер, который превосходно умеет выразить главное через второстепенное, идею через неброский эпизод, обрастающий, благодаря этому, множеством значений, представляет свой фильм на суд публики, привыкшей, главным образом, к глобальным оппозициям с четкими идеологическими контурами. Здесь можно было бы начать долгий спор о целях и задачах революционного искусства, которым Антониони не может противопоставить свое право художника (неоспоримое для европейцев) на собственный взгляд и на собственную интерпретацию описываемых им событий. Таким образом, чтобы вписаться в каноны революционного искусства, режиссер должен принять совершенно другую эсте-

«L'Espresso», Rome, 1974, novembre.

тику, которая либо вовсе отрицает права художника, либо понимает их совсем иначе, нежели это принято в европейской традиции. Но если бы все дело было только в том, что Антониони не смог или не захотел этого сделать, его фильм не восприняли бы в Китае с таким раздражением. Наоборот, он был бы открыт для массовых просмотров и послужил бы замечательным поводом к последующим политическим дискуссиям. Вместо этого фильм вызвал обиду и возмущение, которые нельзя объяснить только идеологическими причинами. Следовательно, нужно искать другое объяснение.

Когда политические вопросы и художественное воплощение вступают в игру на мировом, межкультурном уровне, то и политика, и искусство в равной мере зависят от взгляда на них с антропологической и, позвольте мне это слово, с семиологической точки зрения. Невозможно начать диалог об идентичных проблемах с позиции разных культур, пока мы не нашли некой универсальной системы отсчета, исходя из которой разные цивилизации задают одни и те же вопросы.

Своим фильмом Антониони хотел сказать западной публике примерно следующее: «Вот огромная, незнакомая страна, на которую я просто смотрю, не пытаясь что-либо объяснить. Я знаю, что эта страна жила под гнетом феодальной несправедливости и вижу, что теперь, в результате нелегкой борьбы, здесь устанавливается новый, справедливый порядок. С точки зрения европейца, этот порядок представляет собой общую для всей страны суровую бедность. Но эта бедность наполняет людей благородством и достоинством, делает их менее суетными и более человечными, чем мы, европейцы. В каком-то смысле она соответствует нашему идеалу равновесия между человеком и природой, которое возникает в Китае благодаря теплоте межличных отношений и перераспределению богатства по всей территории этой скудной земли».

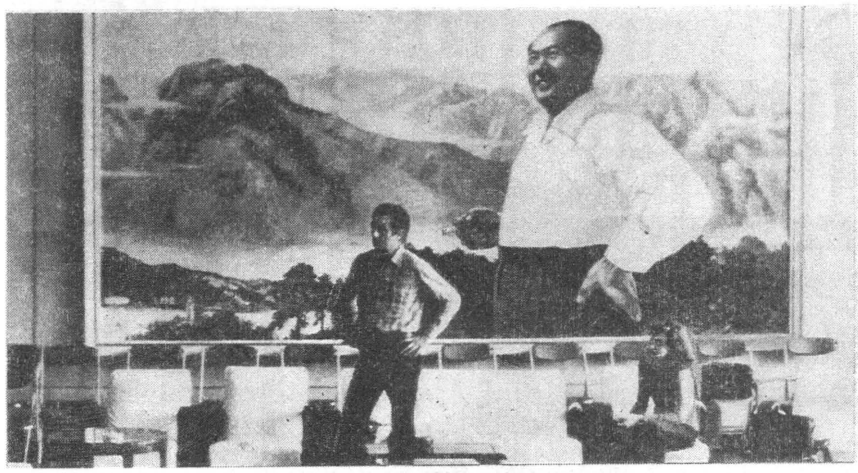
Для Запада, измотанного неистовым ритмом жизни, поиск патриархального Китая приобретает черты утопии, в контексте которой привычные для нас категории наполняются особым смыслом. Так, если мы говорим о «бедном искусстве», мы имеем в виду искусство, не знающее диктата галерей и торговли; если мы говорим о «бедной медицине», мы подразумеваем медицину, которая, не ведая никаких фармацевтических изысков, лечит людей травами, руководствуясь одной лишь народной мудростью. Но в стране, где слово «бедность» еще десять лет назад означало голодную смерть, социальный геноцид, болезни и невежество, привычные для нас категории наделяются совсем иным смыслом. И получается, что там, где китайцы видят коллективное богатство, комментарий фильма повествует о «честной и аскетичной бедности». Там же, где под словом «бедность» авторы фильма подразумевают простоту, китайский зритель читает: нищета и социальное поражение. Когда китайцы с гордостью показывают свой сахарный завод, целиком построенный из отработанных материалов, в фильме об этом говорится так: этот бедный завод, созданный из отходов производства,— настоящее чудо. Но режиссер выражает в этих словах свое восхищение перед умением мастерить, создавать что-то своими руками, приобретающим в глазах западного человека почти эстетическую ценность, тогда как китаец понимает подобный комментарий как намек на промышленную отсталость своей страны. Если же среди происходящих в Китае изменений фильм прославляет верность страны своему прошлому и расценивает ее как попытку примирения традиции и прогресса, то китайцы, стремящиеся к исправлению былой исторической несправедливости, истолковывают слова Антониони как похвалу феодализму, со времен которого ничего якобы не изменилось.

Глубинная причина взаимного непонимания становится очевидной в сцене театрализованного представления: атлетически сложенные, мужественно улыбающиеся люди в ярких костюмах с ловкостью канатоходцев карабкаются вверх по длинным шестам, держа ружье за плечами. Это образ революционного Китая, гордящегося своей силой и мощью. Но Антониони увидел эту страну совсем иначе и передал в своем фильме ощущение нежности, мягкости и доброты. В нашем сознании эта мягкость противопоставлена идее исступленного и бессмысленного соперничества, а для китайцев она означает беспомощность и покорность. Антониони присматривается к лицам стариков и детей с вниманием реалиста. Но китайское революционное искусство тяготеет не к реализму, а к символизму, поэтому на плакатах и в кино оно изображает некий идеальный надэтнический тип (как если бы, например, сицилийцы, вспомнив о своих исторических предках норманнах, запечатлели себя в виде блондинов с голубыми глазами).

В тексте фильма говорится, что китайцы стыдливы и сдержанны: они стараются не

подать вида, если им больно, и избегают бурного проявления чувств. Но в стране, стремящейся к динамизму и повышению боевого духа нации, стыдливость становится синонимом лицемерия. Для Антониони боль — это неотъемлемая часть человеческого бытия, связанная со страстями, со смертью. Китайцы, для которых боль — это, прежде всего, социальный недуг, видят в словах режиссера намек на то, что общественная несправедливость в их стране не искоренена, а только замаскирована.

кирует. Наоборот, ему кажется, что именно в этом состоит социальная справедливость. Но китайская критика подозревает у режиссера другую логику («Сейчас, как и в феодальные времена, студентов заставляют гнуть спину на полях») — и возмущается. Ведь монтаж это тоже язык, причем язык исторический, связанный с различными материальными условиями жизни. Даже цвета показались китайцам невыносимо бледными и холодными. Мы не удивимся этому, если вспомним фильм «Красный женский отряд»,



Рабочий момент фильма «Чанг Куо, Китай» (1972)

Критик из газеты «Жэньминь Жибао» пишет, что Антониони нарочно снял мост в Нанкине таким образом, что кажется, будто он неправильной формы и вот-вот упадет. Недоразумение возникло потому, что культура, отдающая предпочтение фронтальной съемке и крупному плану, не может понять и принять другой кинематографический язык, который создает впечатление мощи и величия конструкции, снимая ее снизу вверх; при этом объект деформируется, и идея веса начинает преобладать над идеей равновесия. Другое недоразумение происходит при съемках площади Тяньаньмынь. Пестрый человеческий водоворот воспринимается китайцами как проявление хаоса и беспорядка. Для Антониони же — это воплощение жизни, тогда как холодный, строго организованный кадр больше подходит для изображения смерти или спортивного стадиона в Нюрнберге. Антониони показывает пережитки феодальных предрассудков и сразу вслед за этим студентов, отправляющихся на полевые работы. Европейского зрителя пост-68-го года эта картина нисколько не шокирует. Наоборот, ему кажется, что именно в этом состоит социальная справедливость. Но китайская критика подозревает у режиссера другую логику («Сейчас, как и в феодальные времена, студентов заставляют гнуть спину на полях») — и возмущается. Ведь монтаж это тоже язык, причем язык исторический, связанный с различными материальными условиями жизни. Даже цвета показались китайцам невыносимо бледными и холодными. Мы не удивимся этому, если вспомним фильм «Красный женский отряд», где яркие, насыщенные цвета наделены четким лингвистическим значением и символизируют определенные политические ситуации.

Можно привести еще множество других примеров. Но думается, что сказанного достаточно, чтобы понять, что диалог между народами невозможен без четкого социального и исторического представления о различии их культур. Конечно, Антониони делал фильм для западного зрителя, и все-таки ему следовало подумать о том, что его картина будет оцениваться не только по законам искусства, но и по законам политики, как дипломатическая нота, в которой придирчиво взвешивают каждое слово. Но ответственность лежит не только на режиссере, но и на представителях Китайской Народной Республики, которые помогали ему выбирать объекты для съемок, стремясь показать мирную трудовую жизнь своей страны, и которых всего год спустя подвергли резкому осуждению китайские же критики, продемонстрировавшие, в свою очередь, редкостный этноцентризм и полную неспособ-

ность понять, что за пределами Китая фильм может вызвать самые разнообразные отклики. Однако главная ответственность лежит на представителях общества «Италия — Китай», которые как раз и должны были предвидеть взаимное непонимание и помочь переводу фильма на язык другой культуры. Вместо этого они ограничились тем, что довели до сведения итальянской публики раздражение, которое вызвал фильм в Китае, и сыграли тем самым вполне реакционную роль, углубив пропасть, разделяющую эти два народа (что, кстати, пришлось по вкусу нашим министрам и дипломатам «старого жанра», которые до сих пор при слове «китаец» представляют себе загадочное и хитрое желтолицее создание с косичкой). Если бы между культурами существовало тонкое и умное посредничество, можно было бы избежать и куда более серьезных недоразумений, чем те, о которых говорилось выше. Я имею в виду печально известный эпизод со свиньями, на который в процессе звукового монтажа наложили музыкальный фрагмент, оказавшийся, к несчастью, китайской патриотической песней — нечто вроде нашей «Fratelli d'Italia». Легко себе представить, что на китайцев эта сцена произвела такое же впечатление, какое произвела бы на епископа сцена любовного объятия в сопровождении «Tantum Ergo». (Правда, при звуковом монтаже присутствовал китайский консультант, который, кажется, ничего не заметил.)

Кроме того, сухой и объективный закадровый комментарий часто изолирует отдельные слова, которые вне контекста приобретают неожиданную многозначительность. Так, если режиссер показывает неказистый ресторан и говорит, что это лучший ресторан в городе, он, разумеется, имеет в виду, что здесь особенно хорошо готовят. Но эти же слова могут быть поняты иначе — вот самый красивый ресторан в городе — и истолкованы как издевка. На подобные нюансы Антониони мог бы обратить внимание, если бы кто-нибудь ему это вовремя посоветовал. Теперь положение уже не поправить.

«Чанг Куо, Китай»

Отныне китайцы и многочисленные поклонники их страны замкнулись в суровом неприятии фильма. Антониони же, наверно, испытывает чувство разочарования, как и всякий художник, который честно работал и остался непонятым. Но на самом деле спор о фильме давно уже вышел за пределы спора об искусстве. С обеих сторон в бой вступили неискоренимые этноцентрические мифы, проблемы эстетического экзотизма, символические суперструктуры, и все это только затемняет реальное содержание картины Антониони.

Перевод М. Божович

Андрей Плахов

Антониони — постмодернист?

Этой интригующей теме посвящено эссе Марцина Гижицкого «Видел ли Бодрийар «Забриски Пойнт»?», опубликованное в польском журнале «Кино» (1992, № 3). Вопреки тому, что модный французский теоретик не жалует Антониони (интеллектуального кумира вчерашнего дня) своим вниманием, предпочитая ему Копполу и Спилберга, польский комментатор приходит к выводу, что именно итальянский режиссер явился предтечей постмодернизма, художественно сформулировав его философские основы.

Добавлю русский голос к этой цепочке, которую попытался иронически рассечь Анджей Вернер, заметивший два выпуска спустя («Кино», № 5), что постмодернистское безумие охватило Польшу, побуждая выискивать постмодернистские тенденции хоть у Люмьеров. Вслед за Польшей, как водится, наступает наша очередь.

Впрочем, если следовать Алену Финкелькро, автору нашумевшей книги «Поражение мысли», фрагмент которой приводится в том же номере журнала, постмодернизм кое-что черпает из опыта русского популизма XIX века. Нигилистический лозунг «Пара сапог стóит больше Шекспира» лишь заменяется на более универсальный. Пара сапог стóит Шекспира — если на обуви стоит клеймо знаменитого фирмача. Хороший комикс стóит повести Набокова, классный рекламный трюк — стихотворения Аполлинера, красивый футбольный гол — балета Пины Бауш, великий портной — Пикассо и Мане. Не только большая культура оказалась десакрализованной, выхваченной из рук «безумных поэтов», сведенной к повседневным жестам повседневных людей. Но и наоборот: спорт, мода и развлечение вторглись в сферу большой культуры.

Постмодернизм мог сформироваться только в русле западной традиции. В живописи ему предшествовали минимализм и появление в музеях вещей, неотличимых от предметов и материалов реальной жизни. Писатели, чтобы преодолеть свою культурность и скорее догнать пару сапог, должны были принять каноны литературы низшего сорта либо впасть в косноязычие. «Даже тот, кто имел несчастье родиться в стране великой литературы, должен писать на своем языке так, как чешский еврей пишет по-немецки, как узбек пишет по-русски. Писать, как собака, что месит лапами подстилку, как крыса, что роет себе нору. И чтобы этого достичь, должен открыть в себе свою собственную точку отсталости, свой диалект, свой третий мир, свою пустыню».

Постмодернистский антирасизм отрицает понятие «культурного человека» (в европейском понимании) и предлагает новый образец: человека *многокультурного*. При видимой толерантности и лояльности к иным культурам постмодернизм, с этой точки зрения, напоминает явление, остроумно описанное М. Эпштейном в «Независимой газете» как «меньшевизм в Америке» — когда не приведи господь ненароком обидеть левшу, толстяка, бисексуала или еще какое-нибудь «меньшинство». Заклюют. Обвинят в дискриминации.

Финкелькро предупреждает: если вы считаете, что смешение понятий никого не уберегло от ксенофобии; если настаиваете на сохранении жесткой иерархии ценностей; если бескомпромиссно реагируете на триумф безразличия; если отказываетесь присвоить одну и ту же культурную этикетку автору «Опытов» (Монтеню) и телезвезде; если не хотите ставить знак равенства между Бетховеном и Бобом Марли (даже если один белый, а другой черный), то все потому, что являетесь подлецами и пуританами, деспотами и расистами.

Подлинный постмодернизм — реакция общества с доведенной до абсурда идеей всеобщего потребления, равенства, демократии и плюрализма без берегов. Отсюда — хоть и не прямой, но возможный путь к новой тоталитарности и аморализму. Он куда прямее в бывшем социалистическом мире, где нет ни потребления, ни демократии, а нетерпимость всякого рода является нормой.

При чем тут, однако, Антониони? Он никогда не занимался формальным опрощением, не увлекался коллажем и поэтикой поп-культуры, весьма критически прокомментированной в «Блоу-ап». Его кинематографический язык всегда отличался элитарной чистотой и однородностью. Он не пред-

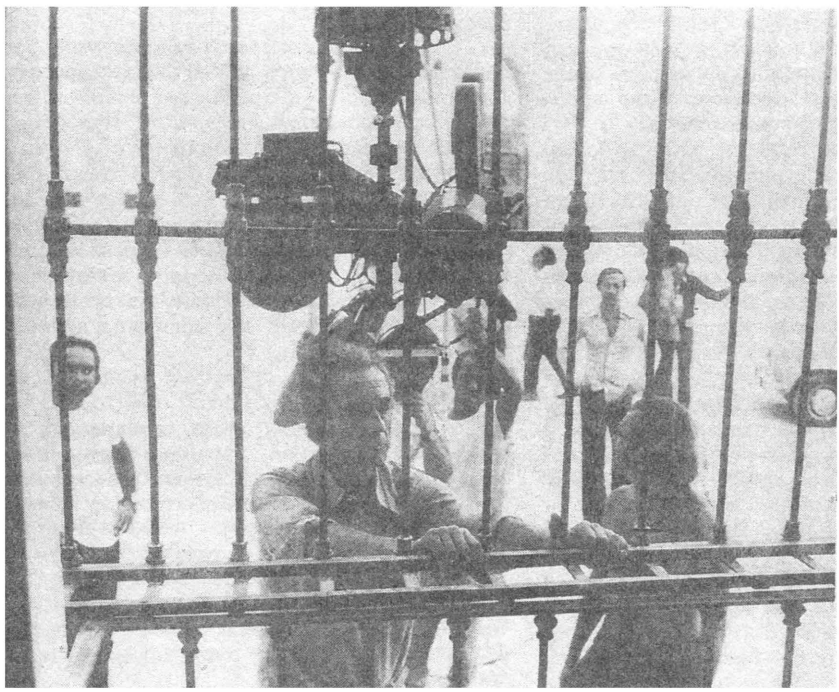
принимал дорогостоящих экспериментов подобно Копполе, разыгравшему в филиппинских джунглях свой апокалипсис, почти тождественный вьетнамской войне. Или подобно Вернеру Херцогу, чьи съемки «Фицкарральдо» повторили безумный проект самого героя — построить в бразильских тропических чащах оперный театр.

В этих и подобных грандиозных инсценировках метод, которым делается кино, ничем не отличается от метода, использованного в жизни: напалмом сжигаются леса; тратятся миллионы на взрывы и фейерверки; жизнь съемочной группы напоминает военную экспедицию, в которую вывозятся даже проститутки; имеются человеческие жертвы. Жизнь и кино вылеплены из одной и той же материи, замешены на одной и той же глине — психоделически-технологической фантазии или гигантомании безумца-перфекциониста.

Согласно Бодрийару, «Апокалипсис» Копполы есть не что иное, как продолжение (другими средствами) войны, которая, быть может, никогда в действительности не происходила, была только монструозным сном о напалме и тропиках. Если то была настоящая война, как прежние большие войны, почему она так неожиданно кончилась, как по мановению волшебной палочки? Потому что сценарий войны, как и сценарий фильма, был уже проигран.

Еще с большим основанием догадка о зашифрованном Сценарии (или мистическом Коде), определяющем ход событий, возникает в связи с войной в Персидском заливе или в связи со стремительным демонтажом коммунистической цитадели. Диагноз Бодрийара по отношению к чудесам современной действительности однозначен: мы живем в эпоху simulacrum'a (подобие, видимость), в тотально смоделированном мире, где знак-симулякр (телеизображение, компьютерная игра, электронные деньги) функционирует лучше, совершеннее, чем реальность, полностью уничтожая последнюю.

Так вот: то, чего современные кинематографисты достигают путем самонадеянного соревнования с реальностью, Антониони 60-х годов добивался квазидокументальным ее изучением. Начиная в лоне неореализма, он на протяжении всего периода, пока складывалось общество потребления, отслеживал, как реальность отступает перед фикцией, погло-



«Профессия: репортер». Рабочий момент

щается ею. Точно так же как природа и человеческая душа поглощаются цивилизацией и превращаются в «красную пустыню».

В картине с этим названием древняя Равенна представлена не сохранившимися памятниками пятого века, а удручающим индустриальным пейзажем. Стерилизованная бесплодность существования большинства персонажей вполне соответствует этому окружению, и только Джулиана мечется, инстинктивно ищет убежища в старых кварталах города.

чения», «Ночи», «Затмения». Feelings в данном случае означает скорее ощущения, чем полноценные чувства.

Виктория и Пьер в «Затмении», каждый по-своему, испытывают отчуждающее, катастрофическое воздействие стекло-бетонной модернистской архитектуры. Единственная «старина» поблизости — это суррогат, симулякр античности, выстроенный при Муссолини. А пейзаж из окна Виктории напоминает атомный гриб. Вообще этот пригород своим безлюдьем производит впечатление,

С Ванессой Редгрейв. Рабочий момент фильма «Blow up» (1967)

Отчужденные от природной жизни, от самих себя и друг от друга, герои Антониони находятся в плену имиджей и фикций. Классический пример — манекенщица из «Блоу-ап», которая всем успела сообщить, что уезжает в Париж. Куря марихуану, она говорит удивленному встречей с ней фотографу: «А я в Париже...» Роль главного simulacrum'a который важнее и подлиннее реальности, выполняет в этом фильме увеличенное фотоизображение. А в самом финале — игра в теннис без мяча, к которой присоединяется Томас.

В «Профессии: репортер» журналист настолько доверяется чужому паспорту и чужой судьбе, что покорно умирает под чужим именем, а его жена прячет правду от самой себя.

«Живем в эпоху feelings: нет ни правды, ни лжи... только бесконечная палитра приятностей»,— этот вывод Финкелькро словно извлечен из образа жизни героев «Приключения», будто жизнь ушла из него — словно после ядерного взрыва.

Анализируя философские предпосылки постмодернизма у Антониони, Марцин Гижинский делает главный акцент на «Забриски Пойнт», находя в нем множество параллелей с появившейся уже в середине 80-х книгой Бодрийара. Один из ее главных тезисов: «В Америке жизнь — кинематограф, кинематограф лишь пародия внешнего мира».

По мнению Гижинского,«Забриски Пойнт» весь построен на игре мнимостей. В одной из начальных сцен мы видим корову, которая оказывается натуралистической рекламой на грузовике; в дальнейшем такого рода видимости переполняют пейзаж, что открывается из окна машины Марка и умножается в зеркале. «Начинаешь задумываться,— пишет Бодрийар об Америке,— не является ли здесь сам мир лишь рекламой в каком-то совершенно другом мире».

Реклама опережает действительность, становится совершенным ее simulacrum'ом. Шеф Дарии из «Забриски Пойнт» вместе с сотрудниками смотрит фильм, рекламирующий дома на продажу. На экране — красивые блоки домиков, окруженных садиками и кортами, все готово к заселению, сработано «под ключ». На самом деле, ничего этого нет, дома еще даже не начали строиться, а на их месте распростерлась каменная пустыня.

Другой разновидностью simulacrum'а оказывается телевидение. Причина бегства Марка не в том, что он убил полицейского, а в том, что его показали по телевидению среди участников демонстрации. Убил или не убил — мы не знаем, да это и не важно. Важно — что *мог убить*. По Бодрийару, современное насилие не носит классового или архаического характера; оно вытекает из публичности нашего существования, как бы пронизанного щупальцами mass media. «Пустота экрана содержит потенциальное насилие... так что лучше не находиться в общественном месте, где работает телевидение, — возможность насилия, спровоцированного самим его присутствием, слишком велика».

Из разряда мнимостей — и многократно описанная финальная катастрофа, грандиозный взрыв, который вызывает в своем воображении Дария. Обычно его трактовка связывается с молодежным протестом против истеблишмента. Однако его философский смысл более глубок: он связан и с «восточными» мотивами в биографии героини, но прежде всего — с новым ощущением современного человека, столь долго живущего под знаком потенциальной катастрофы, что реальной уже как бы и не может произойти. Точнее, она уже произошла, сложилась через контаминацию и размножение образов, через эпидемию симуляций (взрыв у Антониони повторяется множество раз). Бодрийар: «Пророчествовать катастрофу невероятно банально. Куда оригинальнее считать, что она уже состоялась».

Но именно в этом пункте пролегает различие между Антониони и постмодернистами. Бодрийар далее пишет: «Это меняет все условия анализа, поскольку теперь мы освобождены от гипотезы будущей катастрофы и от всякой ответственности за нее... Но остается только раз и навсегда положить в основу всего катастрофу, и мы избавимся от Страшного Суда». Для Антониони, воспитанного на гуманизме и экзистенциализме, такая постановка вопроса даже теоретически невозможна. Для Бодрийара, загипнотизированного массовыми электронными симуляциями и фильмами-катастрофами, трагизм человеческого существования сведен на нет.

Любопытно, что в современном кино развитие «линии Антониони» привело к Виму Вендерсу. Он предложил слегка сентиментально адаптированный вариант проблематики отчуждения, он органично включил американский пейзаж и мотивы американской мифологии в европейское кино, он единственный из постмодернистов, кто озабочен мессианскими идеями и не скрывает этого.

Неожиданно антониониевский фильм «Под покровом небес» снял Бертолуччи: обманчивое «ретро» дышит воздухом исчерпанных, испепеленных страстей посткатастрофического времени. Экзистенциальная буря в пустыне, под покровом небес, после затмения.

Веселый вариант катастрофы предлагает Педро Альмодовар. Его последний фильм «Высокие каблуки» — почти буквальная пародия на «Осеннюю сонату» Бергмана, но имеет прямое отношение и к Антониони, и к проблематике 60-х вообще. Телевидение здесь уже не средство симуляции и манипуляции, а активный участник «мовиды» — хаотического движения на нервной почве обретенной свободы.

P. S. К этому постмодернистски компилятивному тексту осталось добавить несколько наших домашних штрихов. То, что патриотичные американцы оплевали «Забриски Пойнт»[1], вполне понятно. Удивительно другое: что наша «левая» (по тогдашней терминологии) критика, воспевавшая «красную пустыню некоммуникабельности», встретила заокеанский опыт Антониони кислой гримасой. За что даже получила по одному месту от столпов критического официоза, популярно разъяснивших, что буржуазный художник сделал похвальный поворот от модернизма к отражению классовой борьбы.

К чему буржуазный художник сделал поворот, проясняется только сейчас. Но уже тогда, на исходе 60-х, те, кто всерьез занимался кино, ощутили недостаточность, даже исчерпанность традиционных подходов и аппарата анализа. Будь то социология, структурализм или идеологические доктрины. Антониони — один из первых, кто указал на это.

[1] См. в номере статью Альберто Моравиа.

Л. Карахан

Kuck doch mal!

Поскольку «репрезентация пытается абсорбировать симуляцию, интерпретируя ее как фальшивую репрезентацию, симуляция включает в себя всю репрезентацию как единое целое, понимаемую как симулякрум»[1].

В постсовременном симулякруме есть место всяческим, большим и маленьким, симулякрам, среди которых и такой, как Берлинале-92.

В самом деле: наверное, наивно и безнадежно старомодно было бы отыскивать приметы системности, некоего общего, доступного постижению, смысла в обширнейших конкурсных, внеконкурсных, панорамных, ретроспективных, параллельных и прочих программах Берлинского кинофестиваля. Необозримое кинематографическое пространство, во много раз превышающее возможности индивидуального восприятия, абсолютно самодостаточно. Здесь репрезентация уже сама по себе есть симуляция. И что в таком случае означает вручение *Гран*-при фестиваля американскому фильму *«Гранд* Каньон»? Игру слов?

В развитом симулякруме все делается словно назло традиционным классическим схемам, и главное, если оно вообще существует, то разве что на периферии. Впрочем, и «назло» должно быть понято исключительно в игровом, профанном смысле. Ну, скажем, как «злость ради забавы»[2]. Даже парадокс, не желая окончательно утвердиться в качестве такового, конечно же, спешит сделать обратное сальто-мортале, и проходное, несущественное на глазах оборачивается наиглавнейшим.

Пожалуй, ничто на фестивале не имело большего хождения, чем короткий призыв "Kuck doch mal!"[3] В виде контрастной — белой по черному — крупного рубленого шрифта надписи на буклетах, плакатах, пакетах, клеящихся этикетках-стикерах — этот призыв распространился по Берлину подобно эпидемии, легко перекрывая пропасть, которая только в архаичном сознании разделяет девиз и пустопорожнее летучее словцо.

Понять, к чему относится призыв, тем более не зная немецкого, затруднительно. Но не в этом ли и состоит замысел разработчиков фестивального имиджа, а может, и самой отзывчивой на вызов культуры, симулирующей замысел реальности? Ведь непонимание в данном случае — как знак всепобеждающей декоративности, теснящей действие.

Эпидемия "Kuck doch mal!" возникает и исчезает словно в небытии, являясь соблазнительным НЛО, фантомом, и в принципе у нее не должно быть первоистока, конкретной привязки в фестивальной жизни. Но принцип, естественно, хорош только тем, что его можно нарушить. Опережая сама себя, ползучая ирония не упускает случая все-таки создать первоисток, сконструировать его подобие.

Можно не обратить внимание, упустить из виду, наконец вовсе не попасть в данную точку фестивальной карты, но место, где рождается призыв "Kuck doch mal!", на этой карте все же существует. Место, где тоненький ручеек еще вроде бы ничем не предвещает Большую воду.

В фойе громадной бетонной раковины — Конгрессхалле,— где размещается пресс-центр фестиваля (просмотры, конференции, боксы, бюро), для развлечения притомившихся журналистов сделано нечто вроде видеовыгородки из укрепленных на разной высоте мониторов.

Именно здесь надпись "Kuch doch mal!" и обретает первородство. Она красуется на большом щите, и видеооазис — это то единственное, к чему на этом фестивале она имеет прямое, непосредственное отношение: «посмотри немножко» фрагменты новейшей киноклассики, которые бесконечными видеокольцами с утра до вечера прокручиваются на мониторах. Только к этому, оказывается, и призывают заботливые, предупре-

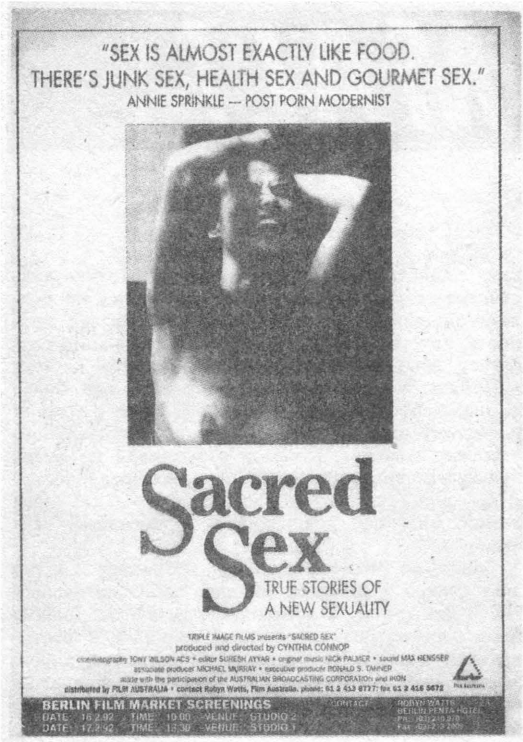
[1] Бодрийар Ж. «Прецессия Симулякра». Цит. по: «Silentium», СПб., 1991 с. 207.

[2] Подробнее об этой формуле канадского культуролога Артура Крокера см.: «Сеанс», № 5, с. 15.

[3] «Взгляни-ка», «Посмотри немножко» (нем.).

дительные хозяева. Но стоит внять безобидному призыву, чтобы убедиться в его скрытом коварстве, искушающей колдовской силе.

Фрагменты не складываются в завершенное целое, они так и остаются фрагментами, знаками разных кинематографических реальностей. Более того — лишенные какого-либо смысла чисто механические монтажные стыки поддерживают суверенность фрагментов и препятствуют их растворению в непредсказуемо возникающих новых связях. Означающее — фрагмент не изменяет своему означаемому — фильму. Но происходит другое. Меняется зависимость *внутри* этих отно-



шений: не фрагмент тянется к фильму, а фильм — к фрагменту.

Фрагмент же, в котором функция знака преобладает над изначальным художественным содержанием, не способен дифференцировать видеоконтекст и легко уравнивается с прочими, точно так же отрешенными от своего качественного состояния фрагментами-знаками. В результате безостановочно сменяющие друг друга самодостаточные и в этом смысле абсолютно тождественные друг другу кинознаки демонстрируют не явления в контексте, а контекст явлений — *тотальный контекст*. Контекст, на самом деле победивший явления как таковые, загасивший фильмы, саму память о них как о ценностных разномасштабных произведениях в простой порядковой последовательности.

Равномерно, как чертово колесо обозрения, прокручиваются видеокольца, сменяют друг друга на разных мониторах разные эпизоды, и стоит чуть задержать внимание, проникнуться этим ритмом (недаром в призыве и предупреждение — «посмотри *немножко!*»), как тут же оказываешься в плену и чувствуешь особый смысл именно в этом случайном пустяшном зрелищном аттракционе, в этой непритязательной видеоинсталляции. И нет сил оторваться от дурной бесконечности.

Но если "Kuck doch mal!" заслуживает пристального внимания, и тотальный контекст не есть нечто искусственно-трюковое, а отвечает реальным потребностям настоящего, «вечного настоящего», то все, что по традиции взывает к вниманию и сосредоточенности, должно быть, в этой логике воспринято как можно более легкомысленно, беспечно и даже бесцеремонно. Смотреть фильмы от начала и до конца, тем более все фильмы определенной программы, тем более сравнивать фильмы между собой, делая свой индивидуальный выбор,— не суть ли это такой же анахронизм, как и сам фестивальный апофеоз, ритуал вручения премий, призов, наград, дипломов, грамот и оглашения "special mentions"[4]?

Не лучше ли смотреть как попало и как пришлось: где — начало, где — середину, где — конец, а то и вовсе не смотреть, довольствуясь аннотацией или просто рекламным образом картины[5]. Во всяком случае, смотреть так, чтобы выбор — этот последний оплот субъективного начала, присутствия — был предельно омертвлен в знаковом калейдоскопе или, как говорил Е. К. Лигачев о курехинской «Поп-механике», в «безыдейном ералаше». И не следует по старой привычке опасаться, что фестивальная реальность воспротивится такой стратегии, сделает ее носителя изгоем. Напротив, приветит и еще будет заигрывать с крамольными (только для непосвященных) устремлениями. Например, в фестивальном буфете, где нашли поистине изящный и остроумный путь к профанации выбора — через уравнивание цен (1 DM) за кружку доброго немецкого пива, за стакан фанты и стакан простой, из-под крана воды. Неравнодушен к фестивальному перформенсу и сам Берлин, где на расстоянии одной автобусной остановки от Конгрессхалле завершается «деконструкция» берлинской стены. И по правилам деконструкции научной, усматривающей в речи — форму письма, в маргинальном — центральное, в буквальном — метафорическое, а в

[4] «Специальные упоминания» *(англ.)* — формула, рожденная фестивальной практикой и не уступающая в изобретательности такой, скажем, популярной, как «не работает по техническим причинам».

[5] С этой точки зрения, главной картиной фестиваля была документальная австралийская лента «Священный секс» («правдивые истории о новой сексуальности»), реклама которой распространялась по фестивальному Берлину почти с той же интенсивностью, что и «Kuck doch mal!» Кстати, в свое время в присуждении каннской «Пальмовой ветви» фильму «Секс, ложь и видео» значительную роль, говорят, сыграла именно хорошо организованная рекламная кампания.

мужчине — разновидность женщины[6], Берлин Западный становится разновидностью Восточного, а Восточный — разновидностью Западного.

Как известно, о фестивалях можно писать поразному: можно сухо, информационно-аналитически, можно вальяжно, исповедально-эссеистически, можно эстетически и экономически, можно политически и экуменически. Но что значат все тяжкие сомнения фестивального обозревателя-отписчика, все эти «можно», когда не дано найти какую бы то ни было точку опоры для какого бы то ни было определенного взгляда, когда информацию о том, что М., уезжая, просила В. докупить что-то из нижнего белья, уравновешивает скандал из-за фильма Виталия Каневского «Самостоятельная жизнь», предательски переброшенного из берлинского конкурса в каннский, когда сведения о том, что К. не только с аппетитом ел соленые орешки, но и трогал под столом коленку Г., стоят известия, что любовница Багси Зигеля (Уоррен Битти) Вирджиния Хилл (Аннет Бенинг) переводит в швейцарский банк на свой счет деньги, полученные Багси от мафии на строительство казино «Фламинго»?

Тотальный контекст можно только описывать, приближаясь к нему то с одной, то с другой, то еще с какой-нибудь стороны, не опасаясь ни всеядности, ни фрагментарности, ни какой другой неполноценности, ибо одно при ближайшем рассмотрении оказывается другим, другое — третьим, и все вместе и по отдельности говорит о том, что уже сто раз сказано еще до того, как начался весь этот разговор. Тотальный контекст отличается игрой самоценных и несопоставимых до полной идентичности фактур. Наблюдать, как, впрочем, и описывать эту игру можно с равным успехом и коротко, и длинно, и даже бесконечно, что абсолютно не мешает ограничиться и одним-единственным, почти наугад приближением.

"Berlinale journal" (№ 7, с. 19) в заметке, озаглавленной «Секрет пепельницы», сообщает, что, «по слухам, дамы из немецкого экспортного союза делают это скрытно, тогда как итальянцы — ничего не скрывая. Но и те, и другие, спроси их, зачем они это делают, не смогли бы ничего объяснить. ...Швейцар, пожелавший остаться неизвестным, сообщает, что стащили уже около двадцати совсем новых пепельниц». И, как заключает корреспондент: «Мы можем только догадываться о причинах и беспомощно наблюдать за ростом явления»[7].

АМЕРИКАНСКАЯ ОБОЙМА

Поскольку любой тезис в тотальном контексте был бы столь уместен, сколь и случаен, нет надобности пренебрегать первым попавшимся: например — американское кино существует для того, чтобы в борьбе с ним крепло и не скудело кино европейское. Значит, чем больше американского кино, чем более оно американское, то есть соответствующее своему собственному стандарту, тем лучше. Стоит ли в таком случае сетовать на переизбыток американской продукции на фестивале? Похоже, все просто стало на свои места. Времена стратегического паритета и двойного берлинского статуса прошли, и солнце, избавленное от компромиссов геополитики, уже не только заходит, но и восходит на Западе.

Неумолима логика директора Берлинале Морица де Хадельна: «Фестиваль — это зеркало мировой кинопродукции. А Америка в кинопроизводстве — страна-лидер. К тому же если на Берлинале не будет американских фильмов, те же критики (которые возмущаются засилием американской продукции.— *Л. К.*) будут жаловаться, что у нас в программе нет «Больших фильмов».

Как вообще маленькая Европа смогла бы осознать себя и утвердиться в своей малости, если бы не было Большой Америки, ее Больших автомобилей, Больших самолетов, Больших мотоциклов?

Первое, что бросается в глаза, когда немецкой «Люфтганзой» на американском «Дугласе» прилетаешь в берлинский «Тигель», это «Харлей-Дэвидсон», установленный посреди аэропорта,— самый дорогой и самый большой из серийных (данные книги рекордов Гиннесса) мотоцикл. Он неповторимо сверкающе-черный, с густым золотом фирменной надписи на вместительном, словно в разрыв надувшем щеки бензобаке, с ослепительно хромированными глушителями и манящим глухим отсветом нержавеющей стали двух (четырех? шести? восьми?..) цилиндров, с громадными, самыми громадными кожаными сумками по бокам и самыми мягкими черными кожаными сиденьями; его мощной, как прожектор, фаре не страшен никакой мрак, а его приборный щиток подобен пульту управления космического корабля. Он — воплощенная мечта, он то, чего не может быть, как не может быть мотоцикла с крышей, и все-таки — вот — он есть, хотя и без крыши. Он неподвижен на рекламном подиуме и, кажется, здесь вообще не может сдвинуться с места. Его движение — в другой Большой стране, и другие Большие люди с легкостью седлают там эту махину и едут, едут — от океана до океана.

Те люди, наверное, они и в самом деле больше. Как больше всех окружающих были двое, мужчина и женщина из М. Р., проследовавшие с величием и степенностью почетного караула на Арлингтонском кладбище по тому же самому аэропорту «Тигель», но уже в последний день, перед отлетом. Почему-то именно так — мужчина и женщина, как будто они, как инопланетяне, должны были составить полное биологическое представление о популяции. Высокие, с трудом поместившиеся под низкие модные потолки, в высоких шнурованных ботинках, с сияющими круто остриженными затылками, в притягательной, как сама свобода, возведенная в порядок, униформе и с декорирующим и без того очевидную силу

[6] Подробнее см.: «Вопросы философии», 1992, № 4, с. 65.

[7] Подробнее о пепле и пепельницах (sendrie, ashtray, aschenbecher...) см. у Жака Деррида «Золы угасшъй прах» («Искусство кино», 1992, № 8).

Kino, das bewegt!
DER NEUE FILM VON WOODY ALLEN
Premiere am 15.2. um 23.00 Uhr im Zoo-Palast, 17.2. um 12.00 Uhr im Zoo-Palast, 17.2. um 21.00 Uhr im Urania.
Ab 27.
SCHATTEN UND NEBEL
Kino, das bewegt!
NACH EINER WAHREN GESCHICHTE
Eine ergreifende Liebesgeschichte um den privaten Filmvorführer Stalins.
Im Herzen des Kremls steht er zwischen der Macht und der Liebe.
Erstmals gedreht an Originalschauplätzen im Kreml!
Ab 5. März im Kino
INNERE KREIS
THE INNER CIRCLE
Star ist während der Berlinale erreichbar
el Intercontinental, Salon Reuter.
GERMINAL
Ab 12. März im Kino
WARREN BEATTY ANNETTE BENING
BUGSY
JEREMY THOMAS p
A film by DAVID CRON
DAVID CRONENBERG the director
and author WILLIAM S. BURRO
invite you to lunch.
NAKED LUNCH
FROM FRIDAY APRIL 24TH
Metro Goldwyn Mayer
SHAFTESBURY AVENUE
CAMDEN PLAZA
CAMDENTOWN 071 485 2443
GATE CINEMA
CINEMA BRIXTON
AND AT SELECTED CINEMAS ACROSS THE COUNTRY FROM 1ST MAY
inale
42. Internationale Filmfestspiele Berlin
22. Februar 1992
GRAND CANYON
IM HERZEN DER STADT
Regie: Lawrence Kasdan
Offizieller Beitrag im Wettbewerb
22. 2., 22.30 Uhr, Zoo-Palast
OSCAR-NOMINIERUNG
Bester Originalfilm
Lawrence Kasdan
und Meg Kasdan
In Anwesenheit von Regisseur Lawrence Kasdan und der Produzenten Charles Okun und Michael Grillo
Wiederholungen: 23. 2., 13.45 Uhr Zoo-Palast
23. 2., 21.00 Uhr Urania
24. 2., 20.00 Uhr Kino International

огнестрельным оружием на поясе. Они прошли, и долго еще не закрывался в воздухе коридор, проделанный их великолепной выделки телами.

«Большое видится на расстоянье». И чем ближе к большому, тем оно больше. Так по ходу фестиваля все больше и больше становился фильм Б. Левинсона «Багси», пока не стал совсем большим, самым большим фильмом программы. В последний день, на последнем сеансе в главном кинотеатре фестиваля "Zoo-Palast" состоялась его европейская премьера, и в набитом до отказа зале категория величины, словно вырвавшись из-под контроля, вдруг стала абсолютной, явилась не следствием многих причин, а единственной причиной всех возможных следствий: и переполненного зала, и престижного — под занавес — показа, и десяти (как может быть меньше?) номинаций на «Оскар», и даже того, что объявленный поначалу в конкурсе, в последний момент «Багси» был переведен во внеконкурсный показ (что-то такое своевольное, наверное, всегда должны преподносить по-настоящему Большие фильмы). А следствия они и есть следствия. Как ни поверни, они след большого корабля. Ничего, что переполненный зал был разочарован — это было большое разочарование; кто знает, какой ценой досталось «Багси» самое престижное место в программе — в любом случае, это была большая цена; из десяти номинаций состоялось только две («Оскары» достались художнику и костюмеру), но все равно — какова сенсация; и уж совсем не важно, почему именно фильм был отозван из конкурса — в любом случае это соображения какой-то большой игры. И как «Багси»-эхо, по всему Берлину сгруппированные с американской щедростью в длинные ряды — по тридцать, сорок, пятьдесят штук — плакаты, плакаты, плакаты, бессчетно повторяющие один и тот же кадр, описанный (лучше не скажешь) критиком журнала "Sight and Sound": «Уоррен Битти в вечернем костюме, его губы изнывают в миллиметре от партнерши и очередной возлюбленной Аннетт Бенинг». Этот же кадр, увеличенный в несколько раз, на специальном с подсветкой стенде у входа в просмотровый зал — из всех фильмов фестиваля такая роскошь доступна только этому, самому Большому.

Международная критика размышляет о жанровой принадлежности «Багси». Что это? Может, гангстерский фильм, в очередной раз воскрешающий заоблачно шикарную уголовную романтику 30-х годов (крахмальные манишки, искрящиеся лимузины, богатые апартаменты и выстрелы в упор) — особый эмоциональный эффект дает сравнение с германовской блатной малиной тех же 30-х, только показанной «в формах самой жизни»[8]. А может быть, «Багси» — это biopic: какое ловкое, загадочное и в то же время простое в своем значении слово[9]. Ведь в основе сюжета (сценарий Джеймса Тобака) подлинная история жизни независимого бутлегтера Бенджамина Зигеля, попавшего в орбиту знаменитого Лучано, его «Большой семерки» (позже — шестерки). Именно он, Бенджамин Зигель по прозвищу Багси (Чокнутый), начал великое дело игорного бизнеса на западном побережье: его взлетом и падением оказалось строительство в пустыне Невада отеля-казино «Фламинго», владельцем которого он так и не успел стать, сраженный по приговору синдиката двумя пулями из тяжелого карабина. Бедолаге Багси не суждено было узнать о *большом* будущем его начинания — о невадской жемчужине, о легендарном Лас-Вегасе.

Возможно и такое жанровое определение «Багси», как "Warren Beatty film", так как картину делает именно исполнитель главной роли, по-прежнему неотразимый Битти, мужская прелесть которого, как обстоятельно доказывает М. Трофименков (газета «Кадр»), не только в донжуанском списке (Натали Вуд и Брижит Бардо — из раннего периода; Изабель Аджани, Мадонна — из позднего), но и в том, что Битти «чрезвычайно серьезный и многогранный профессионал, вкладывающий в свои фильмы гораздо больше пережитого и выстраданного, чем может показаться». Фильм «Багси» может быть понят и как разновидность "love story". Тем более что роман импульсивного, взбалмошного Багси с капризной голливудской старлеткой Вирджинией перерос, как это обычно и бывает у «многогранного профессионала» Битти, в роман с актрисой Аннет Бенинг[10].

Впрочем, перечислять остроумные критические наименования можно до бесконечности. Что, если вернуться к простоватой, зато, как всегда у крепкого, рачительного хозяина, привыкшего брать быка за рога, меткой, доходчивой формулировке Морица де Хадельна «Большой фильм». Ведь это жанровое определение ничуть не менее содержательно, чем "biopic" или "Warren Beatty film". Даже более содержательно. Оно охватывает все возможные разночтения по фильму «Багси» да и, чего уж там, американское кино в целом — от Тихого до Атлантического, от Спилберга и Копполы (mainstream) до Джармуша и Содерберга (art distribution). У этих крайностей не так уж мало общего. И главное, что их объединяет,— пока никем не просчитанный сугубо американский коэффициент материальной плотности изображения. Этот коэффициент, наверное, может быть установлен с той же математической точностью, что и расстояние от властных губ Битти до манящих губ Бенинг или, в том же кадре, от носа Уоррена до носика Аннет, почти поддевающего мужественный прямоугольник кокетливым воланчиком.

Существование американского кинокоэффициента изначально обеспечено предметной плотностью изображаемой среды, реальности, которая, хочешь

[8] Когда статья уже была в наборе, выяснилось, что сравнение «Багси» с Германом пришло на ум и П. Вайлю.— См. альманах «Панорама» (Лос-Анджелес), № 577, с. 17).

[9] "Biopic", "biography picture" (англ.) — фильм-биография.

[10] Уже этой осенью молодожены обещали подарить миру очаровательного малыша.

не хочешь, присутствует на экране[11]. В то же время эта среда формирует авторскую ментальность, тип образного мышления, который обнаруживает себя, даже если Джим Джармуш снимает свою «Ночь на Земле» во Франции, Италии и Финляндии. Это вовсе не означает, что американскому кино неподвластна внутренняя жизнь или потаенные смыслы. Просто все самое внутреннее и самое потаенное подвергается образному овнешнению и фронтальному экспозиционному развертыванию, что создает устойчивое визуальное ощущение отсутствия второго плана (не говоря уже о третьем и прочих) и абсолютной сосредоточенности на экранной плоскости изображения. Отсюда и особая американская композиционная определенность и устойчивость кадра, его фактурная щедрость и напористость (американского кино всегда много), отсюда и характерные принципы внутрикадрового монтажа, ориентированного на главного действующего (говорящего) в данный момент объекта,— вечная монтажная «восьмерка». Соответственно и монтаж поэпизодный, фабульный учитывает прежде всего сочетаемость фактур. Что, к примеру, должно последовать за случившимся наконец королевским поцелуем Уоррена Битти? Смертельный вопрос для знатоков из клуба «Что? Где? Когда?». Но в американской монтажной логике ответ до умиления прост и очевиден: за поцелуем следует бешено вращающийся пропеллер готового взмыть в воздух самолета. И, кажется, бодрящей, электризующей силы одной только этой монтажной фразы достаточно, чтобы держать зал и возбуждать нетерпеливое ожидание новой встречи с еще чем-нибудь таким, американским.

Чего стоит крепкий сюжет, которым вроде бы всегда славилось американское кино, по сравнению с одним резким движением руки или прямым взглядом в объектив? Что такое обстоятельство, сюжетный поворот в царстве визуальной материи, если не чистейшая метафизика? Всякий сюжет хорош, пожалуй, лишь как повод для экспонирования пленительных фактур. Разве сюжет как таковой, при ближайшем рассмотрении всегда достаточно плохо, невнятно, сумбурно, небрежно рассказанный, составляет композиционную основу в американском кино? Кто вообще сказал, что это кино имеет вкус к простой повествовательности? Скорее, все строится как богато, с блеском поставленный *парад фактур*. Устойчивое для американского кино понятие "to tell the story" (рассказать историю) следовало бы, наверное, заменить другой идиомой — "to show the story" (показать историю), и тогда не надо будет объяснять, почему американское кино такое зрелищное, такое дорогое, такое Большое.

Неужели «Молчание ягнят», победившее «Багси» во всех главных «оскаровских» номинациях года, удостоилось такой чести потому, предположим, что характер людоеда Ганнибала Лектера разработан лучше, чем характер мафиози Багси? Соревновались не характеры и не предлагаемые обстоятельства, а безумный пронизывающий взгляд реабилитированного алкоголика Энтони Хопкинса, устремленный из-под монструозной, с зарешеченным ртом маски куда-то прямо в воспаленные очаги современного подсознания, и магнетическая, чуть высокомерная, в полсилы улыбка чистенького и опрятного радикального демократа эпохи "J.F.K."[12] Уоррена Битти.

Не важно, кто победил, в любом случае — американское кино, в котором и характер, и обстоятельства, и сюжет в целом изначально подчинены вещественному компоненту образности, «улыбке Битти». Но в сущности ничего не изменится, если Битти вдруг выкатит глаза, как Хопкинс, а Хопкинс очаровательно заулыбается, как Битти. Материя так и останется первичной.

Впрочем, все системные разработки и структурные построения, конечно же, ничего не стоят в тотальном контексте, где всякое качество самодостаточно. Называться «большим фильмом» может только самый большой, исчерпывающий понятие в явлении (масло масленое). Все остальное в той или иной степени другое и требует к себе исключительного отношения. Даже фильм Андрея Кончаловского «Ближний круг» — о личном киномеханике Сталина, простодушном русском парне Иване Саншине. Хотя с этой картиной проще всего. Она почти что сама напрашивается на сопоставление с «Багси» на том непреложном для тотального контекста основании, что «Ближний круг», открывший фестиваль, симметричен торжественно его закрывшему фильму Барри Левинсона. Тут, кстати, теряешься — кому отдать предпочтение? Кто в самом деле *больше?* Ведь Кончаловскому удалось вывести на сцену Zoo-Palast не только знаменитого Тома Хальса — исполнителя главной роли, но и старика Ивана Ганшина — главного прототипа. Щурясь от света галогенных ламп, под бурные аплодисменты старик сердечно, от души поблагодарил создателей за то, что они так правдиво рассказали о его судьбе, и прослезился. Барри Левинсону крыть было нечем: ни Уоррена Битти, ни (по понятным причинам) старика Багси, который смог бы растрогать публику и поблагодарить за правдивость авторов. А может, в том и преимущество Левинсона, что ему нет надобности прибегать к постановочным премьерным эффектам. Его «Багси» и так самый большой, и что ему все ухищрения чужака Кончаловского, которому только и дело, что правдами-неправдами доказывать свою принадлежность американской обойме[13]. У Левинсона — апробированный, как Coca-Cola, стоящий любых капиталовложений товар, с которым он

[11] Даже картина С. Соловьева «Дом под звездным небом» гораздо ближе к Большим фильмам, когда действие происходит в нью-йоркской подземке, чем в сценах на роскошной номенклатурной даче под Москвой.

[12] «J. F. K.» — название нового фильма Оливера Стоуна, посвященного Д. Ф. Кеннеди. Эта картина, заполонившая европейский прокат в начале 1992 года (дни Берлинского фестиваля), также не оправдала «оскаровских» ожиданий.

[13] Итальянские деньги, вложенные в производство фильма, никак не повлияли на стойкий американский синдром у Кончаловского.

чувствует себя уверенно и вольготно. Кончаловский же, обнаруживая известный патриотизм (ведь мог бы без забот, без хлопот и дальше снимать что-нибудь такое крупнобюджетное, как «Танго и Кэш» со Сталлоне), предлагает русскую историю советского периода — может быть, и необходимое, но все же достаточно экзотическое для американского кино топливо. Конечно же, Кончаловский не продает недра в чистом виде. Его товар прошел первичную обработку по принятой на американском рынке технологии. Попытку найти в картине «Ближний круг» что-нибудь вроде нравственно-исторической проблематики: предположим, простая душа в лабиринтах времени или что-нибудь подобное — может предпринять только безнадежно закомплексованный «проблемным кино» отечественный зритель. Конечно же, самое важное в фильме — это принятая берлинской публикой на «ура» сцена, в которой Саншин — Хальс с потрясающей сноровкой заряжает пленку в проекционный аппарат на глазах у изумленных энкавэдэшников; это хорошо поставленная сцена, где Берия (в этой роли англичанин Боб Хоскинс проявил большее понимание образа, чем Александр Збруев в роли Сталина) резвится под столом с женой Саншина Анастасией (Лолита Давидович); это финал, похороны Сталина, во время которых Саншин спасает в давке и сжимает, наконец, в отеческих объятиях сироту, дочь репрессированного соседа-еврея; свой зритель и у сцены, в которой этого соседа размазывают по стенке во время ареста — особое признание предсказуемо в среде московских киноведов и кинокритиков, так как в роли несчастного еврея дебютирует критик Александр Липков.

Но как ни хороши все названные сцены, американская технология не спасает еще достаточно сырой по мифологическим стандартам Нового света российский материал. И как ни старается Кончаловский компенсировать эту сырость привлечением всевозможных наработанных в советском кино стереотипов и клише — от Германа (коммуналка 30-х) аж до Евтушенко (похороны Сталина),— ему не угнаться за отшлифованными до блеска, до полнейшей анонимной зеркальности фактурными мифологемами, из которых без сучка без задоринки собран «Багси».

Казалось бы, претендовать на звание самого большого фильма мог и «Гранд Каньон» (стоимость производства 20 млн. долларов) — победитель большого конкурса, получивший «Золотого Медведя». Но дело в том, что победа этого фильма связана как раз с его отступлением от американской стопроцентности. Режиссер Лоренс Каздан позволяет себе некий момент рефлексии, снисхождения к милым и трогательным интеллектуальным предрассудкам Европы. Хотя, конечно, эта рефлексия вполне американская по форме и имеет такой же материально-телесный статус, как и сама жизнь без проблем.

Хайвей, по которому катится жизнь лос-анджелесского яппи Мака (Kevin Kline[14]), на самом деле не обрывается в те моменты, когда на героя нападают циничные молодые негры, когда его жена вдруг находит в кустах беспризорного младенца и решает усыновить его, когда друг Мака — кинопродюсер Дэвис (Steve Martin[15]) вдруг получает тяжелую травму. От негров бандитов Мака избавляет негр заступник Саймон, усыновление ребенка не меняет образ жизни, а продюсер Дэвис поправляется, начинает размышлять о смысле творчества и бытия и принимает решение жениться на своей любовнице. Все чрезвычайные ситуации как бы приручаются и смотрятся, как быстро меняющийся пейзаж за окном автомобиля, в котором старые и новые знакомые дружно мчатся к Гранд Каньону. Застыв у края пропасти, герои любуются величественным скальным ландшафтом, с новой силой осознавая свое устойчивое благосостояние и благополучие.

Наверное, большим фильмом мог стать рассчитанный на это триллер ирландского актера и режиссера Кеннета Браната «Умереть вновь», в котором мотив реинкарнации[16] получает зловещее воплощение: повторится или нет знаменитое убийство 1948 года в новом воплощении героев — вот в чем вопрос. Орудие убийства, как и заведено теперь, ножницы[17]. Но это, конечно, не совсем всерьез, так как в конце фильма главный злодей, гипнотизер, погибает, упав на им самим созданную параноидальную модель гигантских ножниц. Однако не беспафосность и жанровая самоирония мешают фильму стать истинно Большим. Американский суперфильм уже привык к уколам профанации и ввел их в свою орбиту как поправку на время. Даже в «Молчании ягнят» беспримесный зловещий каннибализм позволяет себе обернуться в финале черным юмором. Фильму «Умереть вновь» явно не хватает подпитки именем. Сам Бранах, известный своей постановкой «Генриха V», в отличие, скажем, от Уоррена Битти, пока не тянет на жанр «Kenneth Branagh Film», а Ханна Шигула в роли второго плана не спасает положение. К тому же есть какая-то завезенная Бранахом в Америку из Британии чопорность в том, что его партнерша (co-starring) Эмма Томпсон стала Mrs. Branagh до, а не после съемок в фильме.

В «Спящем при свете» сценариста и режиссера Пола Шредера проблема опять же в авторе. Правда, на этот раз уже не в том, что он, написавший «Таксиста» и «Американского жиголо», или его исполнители Уиллем Дефо и Сьюзен Сэрендон не дотягивают до американского стандарта звезды, а в том, что вольнолюбивое авторское стремление Шредера не совпало с его навыками крепкого американского filmmaker'a. За небольшую сумму в 6,5 миллионов долларов он мечтал сделать не

[14] Не путать с известным американским кутюрье Calvin'ом Klein'ом.

[15] Не путать с певцом и киноактером Dean'ом Martin'ом.

[16] О превратностях реинкарнации см. мемуары Ширли Маклейн в «Искусстве кино».

[17] В кинородословной этого орудия убийства Хичкок, Годар, Каракс, Минаев.

остросюжетный (plot-driven) фильм, а фильм, «исследующий внутреннюю жизнь... парня с обочины, который заглядывает в чужую жизнь, не имея своей собственной... в двадцать он зол, в тридцать самовлюблен, а в сорок — озабочен и обеспокоен... мир не очень-то меняется, и все, что мы можем сделать, это изменить лишь малую его часть». Однако в фильме эти авторские намерения не преобладают, а скорее, мешают полностью легализоваться и набрать естественную телесную форму наркомелодраме, в которой наркокурьер Джон Летур (Уиллем Дефо) неожиданно встречает свою бывшую жену (Дана Делани), пытается спасти ее от наркотиков и сурово мстит за ее трагическую гибель. Оказавшись в тюрьме, во время свидания с наркодиспетчером Анной (Сьюзен Сэрендон), мечтающей когда-нибудь выйти из дела и открыть косметический салон, Летур вдруг понимает, что уже давно не равнодушен именно к ней, к своему боссу, Анне.

Как в калейдоскопе: малейшее движение — всего лишь от Шредера к Скорсезе (от сценариста к постановщику знаменитого «Таксиста»),— а расклад цветов меняется до неузнаваемости. Профессионализм, который только что был залогом американизма, вдруг становится, пожалуй, единственным препятствием, которое мешает супербоевику стать супербоевиком. В отличие от Шредера, Скорсезе как раз *хотел* сделать довольно дорогой подарок американскому кино (бюджет его триллера «Мыс страха» — 30 млн. долларов). Оставаясь жителем Нью-Йорка, Мартин Скорсезе как бы завершает в новой картине внутреннее переселение с независимого киновостока на респектабельный голливудский кинозапад в качестве его нынешнего некоронованного короля. Переселение окончательное и определенное, так как в сущности оно уже произошло с выходом предыдущей картины, гангстерского боевика «Кореша» (1990). На этот раз Скорсезе сделал римейк картины 1962 года и словно только для того, чтобы растереть в порошок крепкий середняк тридцатилетней давности, а вместе с тем, возможно, и время своей наивной нерасчетливой киноюности. К чему на эпизодические роли Скорсезе взял главных исполнителей из прежней версии (Грегори Пека, Роберта Митчема, Мартина Бэлсама)? Дань уважения и знак преемственности или указание на истинное место уходящих фактур в нынешней табели о рангах? Во всяком случае, новый «Мыс страха» буквально парализует зрителя крупнокалиберными изобразительными фактурами, снятыми в системе Panavision (первый опыт самого Скорсезе), могучей симфонической оркестровкой Элмера Бернстайна в системе Dolby и, главное, режиссерским каскадом, подлинной феерией, отчасти сухопутной, отчасти водной, ужаса и страха, которые не отпускают, накатывают вновь и вновь, когда уже просто нет сил бояться и трепетать. И все это фактически на одной ноте — месть аутсайдера, которая в актерском исполнении неизменного у Скорсезе Роберта Де Ниро уже однажды звучала в «Таксисте», но там была лишь кульминацией в сложной социально-психологической коллизии, а здесь обернулась двухчасовым исступлением. Остается только поражаться необыкновенному режиссерскому мастерству Скорсезе, изобретающего для этой единственной ноты бесконечное количество модуляций. История сексуального маньяка Макса Кэди (Роберт Де Ниро), который, отбыв четырнадцатилетнее заключение, начинает мстить своему не слишком усердствовавшему на суде адвокату Боудену (Ник Нолт) и его семье: жене (Джессика Ланж) и дочери (Джульетт Левис), медленно восходит от жесткого психологического прессинга к глобальному физическому насилию. Но сила профессионализма такова, что Скорсезе то и дело сбивается с намеченного пути. Смакуя вместе со своим героем все его садистские затеи и уловки, Скорсезе постепенно превосходит Кэди как постановщик конкретных сцен и невольно обогащает события как таковые более глубоким, выходящим за рамки чисто внешнего шокового эффекта пониманием и смыслом. В результате все собственно ужасное как бы не может дозреть, окуклиться, большой замах не завершается большим нокаутирующим ударом, а авторская индивидуальность не растворяется без остатка в самодовлеющей экранной плоти. Страшно очень, но нет-нет да и поймаешь себя на том, что, предаваясь саспенсу, успеваешь задуматься, к примеру, об абсолютном зле (Кэди), не чужеродном, а производном, подобно тени, от абсолютной американской добропорядочности (Боуден).

Вот и английская обозревательница Пэм Кук не может самозабвенно отдаться недобрым предчувствиям в тот момент, когда обманщик Кэди, заманив в пустую аудиторию уже зрелую и не в меру любопытную дочь адвоката, начинает «пальцем зондировать ее рот». Почему-то тянет обозревательницу на разговор об отношении Скорсезе к феминизму и к женщинам, перехватившим инициативу у мужчин. По оценке Пэм Кук, это отношение крайне негативное, а фильм Скорсезе получился женофобским. Впрочем, к этому конкретному акценту картины «Мыс страха» имеет отношение уже не только режиссерское мастерство. Тут, возможно, пригодится и более частная информация о том, что постоянным продюсером фильмов Скорсезе является Барбара Де Фина — известная «железная леди» Голливуда.

Исключительным исключением американской фестивальной программы можно считать черно-белый фильм Вуди Аллена «Тени и туман», который является самым неамериканским даже среди его картин, очень вольно интерпретирующих национальные кинематографические интересы. На этот раз действие происходит в маленьком европейском городке в 20-е годы — в тумане. Фильм воздает дань эстетике немецкого экспрессионизма; лабиринт узких улочек не скрывает своего павильонного происхождения, а туман, конечно же, таит нечто ужасное.

Однако герой туманной перспективы не вампир Носферату, не сомнамбула Чезаре, а вечно испуганный протагонист Вуди Аллена, на этот раз именуемый Кляйнман. Этот герой вовсе не собирается вести за собой в кошмарные тайники подсознания, где скрывается гипер-«Я», где находит пристанище болезненная рефлексия поверженной кайзеровской империи. Наоборот, Кляйнман мечта-

KENNETH BRANAGH ANDY GARCIA DEREK JACOBI
HANNA SCHYGULLA EMMA THOMPSON

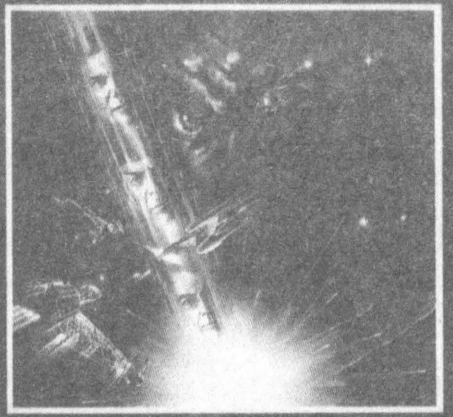
Wie oft kann man der eigenen Vergangenheit begegnen?

SCHATTEN DER VERGANGENHEIT

AB 20. 2. IM KINO

Filmfestspiele
BERLIN 1992
Am 14. Februar
im Wettbewerb

WILLIAM SHATNER LEONARD NIMOY
DeFOREST KELLEY



Der Kampf um den Frieden hat begonnen.

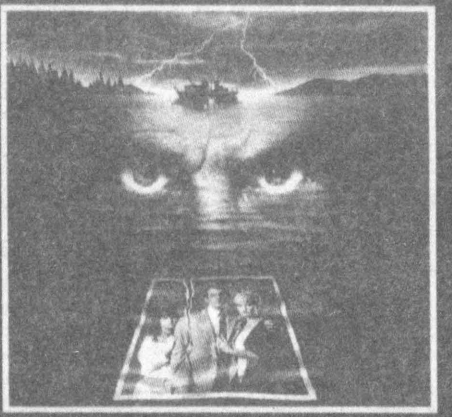
STAR TREK
DAS UNENTDECKTE LAND
VI

AB 5. 3. IM KINO

Filmfestspiele
BERLIN 1992
Am 16. Februar

IM VERLEIH DER

ROBERT DE NIRO . NICK NOLTE . JESSICA LANGE



Sam Bowden war immer um eine gesicherte Zukunft seiner Familie besorgt.

Bis ihn eines Tages die Vergangenheit einholt.

EIN MARTIN SCORSESE FILM

KAP DER ANGST

AB 27. 2. IM KINO

Filmfestspiele
BERLIN 1992
Am 21. Februar
im Wettbewerb

ет поскорее выбраться из тумана и вновь залечь в свою уютную, теплую постель. Только сделать это не совсем просто. Беспокойные соседи требуют, чтобы Кляйнман отправился вместе с ними на поиски коварного маньяка, убивающего в тумане зазевавшихся прохожих. К тому же Кляйнман, отбившийся от отряда поимщиков, неожиданно сам становится их целью — именно его, естественно, принимают в тумане за убийцу. Но Аллен, всегда снисходительный к своему экранному образу и подобию, не оставляет в беде и Кляйнмана. Ведь все не так уж страшно, когда немецкий туман воспроизводится в нью-йоркском павильоне. Когда вместо рисованных угловатых и асимметрично-устрашающих задников на экране добротный городской макет, да и житейские коллизии, возникающие в тумане, напоминают не о дыхании бездны, а о скромном очаровании обычных манхэттенских историй Аллена. К этому следует добавить, что туман нафарширован звездами, почти как Беверли Хиллз. И половины занятых в фильме «Тени и туман» актеров хватило бы для полноценного block-buster'a: Миа Фэрроу, Джоди Фостер, Джон Мэлкович, Джон Кьюсак, Лили Томлин и даже Мадонна в черном парике цыганки, и все это, не считая самого Вуди Аллена — Кляйнмана. Очевидная ироничность не противодействует, а скорее питается фактурной определенностью и бытовой устойчивостью среды, в которой Кляйнману под силу не только выжить, но и стать героем. В конце концов именно он ловит страшного убийцу или почти ловит, так как пойманный злодей вдруг исчезает, а цирковой фокусник назидательно резюмирует происшедшее: «Жизнь невозможна без иллюзий».

Жизнь, которую моделирует на экране Аллен, невозможна также без бодрящего страха, оказавшегося острой приправой к благополучной развязке, без экспрессионизма, обернувшегося черной комедией, без того, чтобы маленький человек (kleinman) становился в итоге маленьким *большим* человеком.

Самый неамериканский фильм Аллена обошелся в 19 млн. долларов (стал самым дорогим его фильмом). Но, кажется, в следующий раз парадокс не будет таким парадоксальным, и все пойдет o'key. Как свидетельствует продюсер Аллена Роберт Гринхат, мастер уже вынашивает новый замысел, пока еще, как всегда, безымянной картины, напоминающей его успешную манхэттенскую сагу «Ханна и ее сестры». Стоимость будущего фильма, очевидно, не превысит 15 млн. долларов.

Лабиринты тотального контекста отличаются тем, что в них нельзя заблудиться: вход является одновременно выходом, а хитросплетение тупиков и ловушек — не более чем самоорганизующимся движением по кругу, по кинокольцу. Проделав длинный путь от «Багси» до Вуди Аллена, неизбежно оказываешься в исходной точке, что, конечно же, не должно быть источником разочарования. Наоборот. Именно в коловращении — свершение, триумф движения, его исконная самоцельность, а вместе с тем и искомая самоценность пройденной в движении кинодистанции.

В американском лабиринте никуда не деться от фронтального, без видимых флангов натиска изображения. И даже в самых отдаленных, исключительно потаенных уголках лабиринта натыкаешься на *фасад*, декорированный, что и говорить, разнообразно, с размахом. Фасад, который в отличие от «потемкинских деревень» не скрывает ничего, кроме собственной бесконечности. Плоть и телесность, телесность и плоть — без всякой смысловой перспективы. Даже столь характерный для американской программы мотив опасности, угрозы, страха, который ясно слышится в несмолкающей оратории победившего вещества, его фирменных знаков и образов, напоминает в тотальном контексте не о социальной проблематике — скажем, о подтачивающей неоконсерватизм рецессии,— а о чем-то внутренне присущем самой гиперфактурной материи экрана, как бы пугающейся своей чрезмерности.

Даже с пустотой пустая телесность пытается взаимодействовать, как с телом. Возьмем канадский фильм Дэвида Кроненберга «Завтрак без еды», который тоже в качестве *исключения* вполне можно *включить* в американскую программу. Это допустимо по аналогии с ресторанами McDonald's, устойчиво пребывающими в зоне американского имиджа. Не случайно же в богатое соблазнительными перекличками постсовременной реальности московское представительство McDonald's'a расположено непосредственно у стены Спасо-hous'a, резиденции американского посла, и флаг фирмы развевается в зоне видимости американского звездно-полосатого. Возможно и более специальное обоснование: новую картину знаменитого Кроненберга, открывшего популярный ныне метод превращения мухи в слона[18], финансировал один из крупнейших сегодня независимых продюсеров англичанин Джереми Томас (в его досье фильмы, поставленные Бертолуччи, Осимой, Сколимовским). Как и его земляк независимый Дэвид Паттнем, Томас специализируется на производстве международных супербоевиков и является проводником своеобразного транснационального киноамериканизма. «Завтрак без еды» — в русле его традиционных интересов. Правда, Кроненберг обошелся Томасу несколько дешевле, чем ожидалось,— всего в 15 млн. долларов. Но это из-за того, что война в Заливе помешала экспедиции в Танжер, где, по замыслу, должна была сниматься Интерзона — скопище чудовищных трансмутаций, которые в этой картине Кроненберга включают в свою орбиту уже не только живой, но и предметный мир. Ну, скажем, симбиоз таракана и пишущей машинки «Смит-Корона».

Интерзона снималась в Торонто и, таким образом, была приближена к месту действия картины — Нью-Йорку. Именно в зимнем Нью-Йорке обитает герой знаменитого постбитниковского романа Уильяма Бэрроуза, экранизированного Кроненбергом. Писатель-неудачник Билл Ли (его играет, как написано во всех проспектах, «дважды Робокоп» Петер Уэллер) становится так-

[18] «Муха» — «Муха 1», «М 2», «М 3», «М 4», «М 5»...

же не вполне преуспевающим дезинфектором, ибо препарат, предназначенный для выведения паразитов и сделанный из раздавленных сороконожек, он начинает употреблять сам в качестве наркотика. Одурманенный этим клопомором и воображающий себя Вильгельмом Теллем, Ли по неосторожности убивает свою жену. Для Бэрроуза это автобиографический парафраз. Но у Бэрроуза, как, впрочем, и у другого любимого Кроненбергом писателя — В. Набокова, психоделическое путешествие за край реальности всегда связано с болезненными, драматическими прикосновениями к пустоте, к ничто, к эфемерным порождениям ирреальности. Что же касается Кроненберга, то он на «ты» с магией пустоты и так же фамильярен с ее порождениями, как, предположим, с чизбургером или гамбургером. Не случайно всех своих монстров Кроненберг тривиализирует, полагая, что время действия — 1953 год — обязывает соблюдать и некоторую старомодность в эффектах: никакой дополнительной оптической обработки, никаких ультракибернетических «морфинов» в духе T2[19] — только слегка подновленная старая марионеточность, только мыльно-латексные создания, приводимые в движение невидимыми струнами и рычагами. Не случайно и то, что своего рода королевой обитателей и посланцев Интерзоны — чревовещающих тараканов[20], антропоморфных ящеров с оргазмирующими сосками на голове и прочих чудищ,— является в фильме говорящая задница, о существовании которой увлеченно рассказывает галлюцинирующий писатель, гомосексуалист и токсикоман Билл Ли. Об этой заднице мы только слышим. Однако если все-таки представить себе текст, который могла бы произносить с экрана эта героиня, то скорее всего она, перехватившая инициативу у головы, стала бы резонерствовать и изрекать, к примеру, следующее: «...Я действительно верю, что мы создаем нашу собственную реальность. Мы источник всех воззрений, а потому и зависеть все будет только от нас. По своему усмотрению мы можем сказать: «Да, это мне нравится больше»,— и если будет достаточно тех, кто согласится с этим, то ей-Богу, так оно и *есть*. По мне, так нет никаких внеположных истин»[21].

В патриархальные ветхозаветные времена считалось: нет правил без исключений. Перевернутый мир тотального контекста, судя по всему, выводит к более актуальной формулировке: нет исключений без правил. По сути, сама исключительность приобретает черты правильности и начинает тяготеть к неким как бы изначальным цельности, единству и общности, имеющим, в свою очередь, склонность к выразительной концентрации и сосредоточенности. Антиструктурная структура, как и всякая реакция, предлагает еще более жесткие, императивные условия организации, чем породившая эту реакцию отрицаемая ею система. И всякий non-stop («безыдейный ералаш») на самом деле безумно конкретен и даже деспотичен в своей как бы размытой, как бы неопределенной, как бы неуловимой образной сущности. Исключение, возмечтавшее побороть правило, нуждается уже не просто в организации, а в сектантской, кастовой организации и катакомбной эзотеричности. Нет ничего более обособленного, замкнутого, неприступного, тотального, чем коллажное разгильдяйство.

Исключения, взрастившие правило в своем протесте против всех правил, фактически уничтожают категорию исключительности как таковую, и все, что не укладывается в *правило исключений*, уже не есть исключение, а есть факт несуществования, небытия.

Вот, скажем, представленный в американской программе Берлинале фильм «Топливо пища жилье» Эллисон Андерс, пришедшей из документального кино и сделавшей свой первый игровой фильм. Судя по аннотации, речь в нем о каких-то житейских проблемах, которые решают мать и две ее взрослеющие дочери, о простых человеческих чувствах. И трудно даже сказать, что во всей этой информации такого особенного. Но то ли интуиция, то ли наметанный симулякрами глаз, только не было уже надобности смотреть картину, чтобы убедиться в ее неспособности войти в тотальный контекст, дотянуться до самодостаточности, полноценной исключительности, а значит, в несуществовании этого фильма. Как сказала бы в данном случае говорящая героиня «Завтрака без еды»: «...если будет достаточно тех, кто согласится с этим, то ей-Богу, так оно и есть». А согласных было предостаточно. Точнее, слишком мало было тех несогласных, кто все-таки пришел на просмотр этого *американского* фильма. Единственный из Соединенных Штатов этот фильм шел при откровенно малом стечении публики, как будто он не из Америки, а из Европы. Стоит ли в самом деле тратить время на эту тихую и неамбициозную маргиналию, когда рядом в переполненном зале идет нечто *исключительно* американское — к примеру: «Звездные пути VI. Неизвестная страна», и чистенькие, облаченные в добротные, в стиле викторианской военной униформы, костюмы, космоплаватели (хотя, конечно, и с рысьими мутантскими ушами) выясняют отношения с прагивилизацией Горкона, представители которой рисуются художнику по костюмам в соединении самурайской, германской и варяжской экипировки. И все это, как утверждает режиссер фильма Николас Майер, в тринадцать лет поставивший свой первый фильм «Вокруг света за 80 дней», а свою первую книгу посвятивший производству фильма «Love Story», только лишь метафора отношений Восток—Запад в эпоху крушения восточноевропейских коммунистических режимов.

...Помимо открытия и закрытия на фестивале было и еще одно грандиозное, не уступающее первым двум в масштабе событие — сеанс спутниковой телесвязи между пресс-центром Берлина-

[19] T2 — логотип, принятый для обозначения фильма «Терминатор-2».

[20] «Roach» *(англ.)* — таракан. См. также о берлинской ретроспективе американского комедиографа Hal'a Roach'a в конце статьи.

[21] Цит. интервью Кроненберга в «Sight and Sound» (1992, март, с. 11).

ле, куда не смог прибыть Мартин Скорсезе, и его нью-йоркским оффисом, где он в тот момент пребывал, озабоченный подготовкой американской премьеры фильма «Мыс страха».

Гордый своим невероятным достижением и в то же время слегка взволнованный задержкой телесвязи, могучий Мориц де Хадельн[22] расхаживал, как бы охраняя священное полотно экрана, на котором должен был возникнуть сигнал из Нью-Йорка, отпугивая от сакрального места журналистов, переполнивших пресс-центр. Что ж, Скорсезе стоит мессы. Но начало этой «реформистской» телеслужбы задерживалось. И надо было видеть всеобщее оживление, почти восторг, когда на экране вдруг появились не видящие пока Берлин чернокожий из свиты Скорсезе, а затем и он сам. Журналисты тут же обратились в зрителей, а все, что происходило там, в Нью-Йорке, на экране — в зрелище. Вот Скорсезе потрогал микрофон, вот что-то спросил у чернокожего, вот пристально, будто мог доглядеться до Берлина, посмотрел в камеру, встал, походил, сел, заскучал, опять потрогал микрофон. Великолепное, грандиозное шоу. И не только потому, что каждый жест, каждый взгляд Скорсезе были в прямом смысле на вес золота и при этом абсолютно, кристально самоценны, но и потому, что никакому Бродвею, никакому Голливуду не снились те непрекращающиеся, сопровождающие каждый жест, каждый взгляд, каждую во множество раз переросшую на экране самое себя фактуру, взрывы смеха, аплодисментов, зрительного энтузиазма, наэлектризованного ожиданием чего-то наиважнейшего, почти судьбоносного.

Наслаждаться зрелищем можно было долго, даже очень долго — полчаса, больше. И, в сущности, уже не надо было дожидаться самой теле-пресс-конференции, которая, говорят, потом все-таки началась. Включения все не было и не было, а еще одно незабываемое американское *исключение* — может быть, самое *большое* шоу фестиваля — уже состоялось.

БЛИЖНИЙ КРУГ

Освоив большой американский маршрут, можно и остановиться, не вдаваясь в причуды европейской кинематографической меланхолии. В тотальном контексте не количество переходит в качество, а качество в количество и, в принципе (как ни противно это слово духу времени), путь, целенаправленное движение невозможны. Накопление качеств никак не меняет слово, не меняет даже число, а лишь увеличивает порядковые номера. Но в том-то все и дело, что в тотальном контексте именно тавтология нумерации, мания каталога суть важнейшие соблазн и наслаждение. И надо быть неблагодарным отступником безверия, чтобы не увеличить количество номеров хотя бы еще на один номер, чтобы,констатировав: «Пустая телесность», не констатировать теперь с тем же воодушевлением: «Телесная пустота», чтобы, нырнув в мощный, густой, однородный поток торжествующего вещества, не погрузиться затем в столь же бесцельное созерцание жеманной россыпи прибрежных самородков. Что же касается исходного тезиса, то опять-таки без первого попавшегося не обойтись. И как-то не приходит в голову ничего более необязательного, чем размышление о том, какая все-таки Европа маленькая и какая она, как все маленькие, бесконечно гордая тем, что составляет неоспоримые ее достоинства.

Социальная эмблематика. Отцы-основатели строили американский социум, учитывая все просчеты и достижения европейской социально-политической *практики и мысли* (порядок слов не случаен). Они старались хотя бы в основном решить проклятые вопросы государственности и, как ни странно, преуспели. Их усилий оказалось достаточно, чтобы создать единое историческое время и избавить Америку от революционных волн перекраивания, перестраивания и перенаименования, а американское искусство — от необходимости быть социологом и политологом едва ли не в большей степени, чем сами славные представители этих профессий. Европа же, напротив, никогда не знавшая единого исторического времени и неизменного социума (Россия лишь крайнее проявление европейской дискретности), всегда провоцировала сознание, в том числе и художественное, на особую кровную заинтересованность движением времен и их сменой. В результате развитый социально-аналитический образ мышления стал и комплексом, и несомненной достопримечательностью европейской культуры. А первая в этом смысле скрипка досталась при распределении ролей вечной старшей падчерице европейских империй Венгрии, в искусстве и особенно кинематографе которой социальная рефлексия стала уже чем-то вроде мрачноватой неизбежности[23].

Критики, собравшиеся на Берлинале, по достоинству оценили возвращение знаменитого Иштвана Сабо в лоно привычной венгерской ментальности, знакомой социальной озабоченности, переходящей в зашоренность, и радостно приветствовали его новую мастерски сделанную картину «Милая Эмма, дорогая Бёбэ» (*второй главный* приз фестиваля). Но Сабо проделал весьма длинное путешествие. И вернулся в родные пенаты уже как создатель трансевропейской, выдержанной в духе постдостоевского психоанализа трилогии («Мефисто», «Полковник Редль», «Хануссен»), как постановщик в содружестве с уже упомянутым продюсером Дэвидом Паттнемом очаровательной транснациональной мелодрамы «Навстречу Венере» (с Глен Клоуз в главной роли оперной примадонны). И этот новый Сабо уже не

[22] Фестивальный фольклор свидетельствует о том, что де Хадельн ведет родословную от трансильванских баронов Дракула.

[23] Согласно статистике, Венгрия занимает одно из первых мест по числу самоубийств.

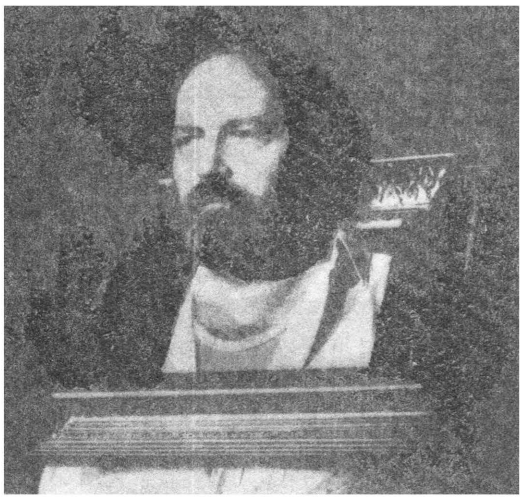
совсем тот, что сделал, к примеру, нашумевшего «Отца».

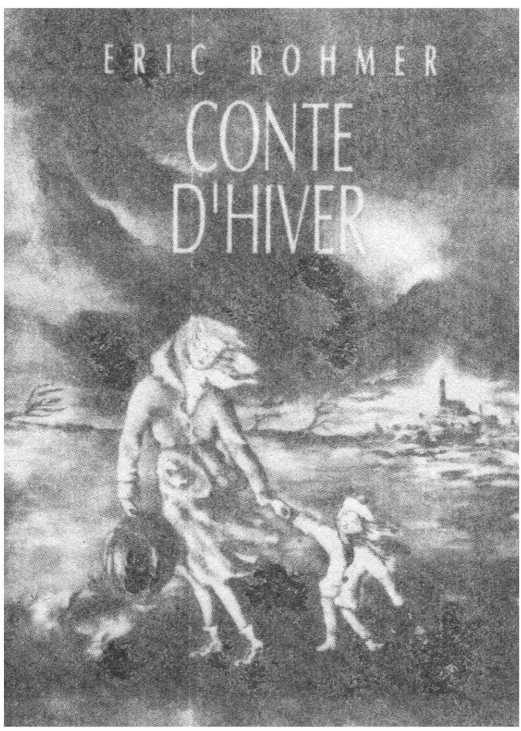
В «Отце» анализ, к каким бы горьким итогам, проникнутым памятью о незаживающем 1956-м, он ни приводил, был реальным, действенным, продуктивным, преобразующим, живым. Именно эта витальная энергия порушила номенклатурные запреты, когда «Отец» с его совсем не подходящими Москве историческими акцентами победил на Московском кинофестивале.

В «Милой Эмме...» все, как и прежде: через характеры, через психологию — к глубокому социальному знанию. Две провинциалки учительницы уже никому не нужного русского языка переквалифицируются в «англичанок», живут где придется — в общежитии, на чужой даче, пытаются выжить — любя, как Эмма, или продавая любовь на валюту, как Бёбэ, но не получается ни то, ни другое, а уличенная в проституции Бёбэ выбрасывается из окна. Казалось бы, все так, как есть, и смысл постигнут. Но не от этого ли пустого, безнадежного, как самоубийство, смысла теряется и смысл предпринятого анализа? Уходит энергия, живая целеустремленность творческого поиска. Как будто бы уже ничего не переменится и не станет другим от ясности, точности и нравственной определенности образных воплощений. Ясность, точность и нравственная определенность — все есть, но скорее уже как инерция, как достоинство и долг мастера, в котором социальное знание не разжигает ни душевный жар, ни гражданскую страсть, а лишь ввергает в анабиоз, в пустую обесточенность и прозябание. Даже бодряще скудный бюджет фильма (всего 280 тыс. долларов) не способен спровоцировать отстраненно-академичного Сабо на искренность и боль. Растопить стылую социальную эмблематичность, исключающую *дальнейшее*, естественную динамику. Все остекленело, как многократно повторяющийся в финале истошный крик Эммы, взявшейся торговать в переходе свежими газетами: «Сегодня! Сегодня! Сегодня!..»

С этим же эффектом охлаждающего непреходящего «сегодня» столкнулся в своих социальных киноисследованиях Аки Каурисмяки, представленный в параллельном берлинском конкурсе «Форум» фильмом «Жизнь богемы». Его в чем-то сопоставимый с венгерским в контексте европейской истории финский опыт привел Каурисмяки к тому же самоубийственно пустому тупику социального анализа. И так же, как у Сабо, самоубийством кончает героиня его ранней картины «Девушка со спичечной фабрики». Но Каурисмяки в этой ситуации развернуться проще, чем Сабо, ибо он — дитя, а не пленник тотального контекста. Для него нет проблемы в том, что социальность обмерла в маске, в эмблеме, и, в сущности, к безнадежности самоубийственного финала он вполне готов с самого начала. В отличие от знаменитого европейского маэстро Сабо, знаменитый европейский маргинал Каурисмяки озабочен уже тем, как переиграть маску, эмблему ее же собственными средствами. И надо признать, что в «Жизни богемы» ему это удается. То, что происходит с хрестоматийным артистическим трио: художник, писатель, композитор,— действительно напоминает живую жизнь. Но именно потому, что эмблематичность доведена до предела, до абсурда, до пародии не только в сюжетном решении, но и в конкретных диалогах, репликах, которые предсказуемы до наивности, до идиотизма клише. Но именно эта простодушная идиотическая доверчивость и делает, казалось бы, безнадежно окаменевшее вновь живым, заставляя переживать все происходящее с героями по законам мелодрамы.

«Ста-а-арий сир». Слово «традиция» не менее дорого европейскому слуху, чем слово «социальность», ибо традиции суть то, что все-таки связывает между собой теснящие друг друга европейские эпохи в нечто исторически непрерывное, взаимосвязанное. И, бесспорно, традиции заслуживают особого почтительного внимания в золотом европейском кольце. Америка, также неравнодушная к понятию «традиция», не может, однако, тягаться с Европой, так как склонна не столько к *традиционности*, сколько к *традиционализму*, к традициям, заключенным в укладе, в привычках, в устойчивом распорядке, то есть неизменном, рутинном компоненте времени. Тогда как Европа делает достоянием традиции прежде всего новизну и некое отступление от ранее сложившегося канона. Поэтому европейская традиционность и выглядит гораздо более многосложной и разветвленной, нежели тяготеющий к





единому руслу американский традиционализм.

Но что же выбрать из разнообразно представленных в Берлине европейских кинотрадиций? Наверное, то, что позволит удостовериться именно в их непреходящей ценности, их действительной причастности настоящему: С этой точки зрения специальные циклы и ретроспективы, вроде громадной программы знаменитой немецкой студии Бабельсберг, не показательны. Ретроспектива всегда обособляет, выгораживает явление и способствует его музеефикации, подчеркивающей, главным образом, разрыв во времени, а не беспрерывность его течения. Куда более выразительным для опознания традиционного в современном является присутствие в программе основного фестивального конкурса таких имен, как Эрик Ромер и Марлен Хуциев. Представительствующие от поколения французской «новой волны» и «советских шестидесятников», они красноречиво обозначают активное присутствие в нынешнем раскладе того бурного периода европейской кинематографии, который, породив немало богатейших экранных традиций, уже по праву вошел в анналы киноистории в качестве классического. Парадоксальным подтверждением этого очевидного факта может, к примеру, служить фестивальная заметка, в которой со всем возможным пиететом к заслугам Хуциева было указано, что именно он является постановщиком незабываемой картины «Летят журавли».

Естественно, что в тотальном контексте, обычно равнодушном к проблеме выбора именно в связи с традициями, о выборе начинают говорить с особой страстью, словно подчеркивая тем самым его самодостаточную принадлежность одному только прошлому. И если водораздел между поклонниками, скажем, «Багси» и «Гранд Каньона» было бы обнаружить на фестивале достаточно трудно, то сторонники «Бесконечности» Хуциева и поклонники «Зимней сказки» Ромера разделились почти на лагери — «хуциевцев» и «ромеровцев» и только что не отправлялись под вечер выяснять отношения на зады Конгрессхалле. Во всяком случае, пойти на просмотр «Бесконечности» значило дискредитировать себя перед «ромеровцами», а пойти на «Зимнюю сказку» — «хуциевцы» руки не подадут. Но как не пойти на «Бесконечность», когда на просмотре присутствует мастер, отслеживающий реакцию публики и по окончании просмотра принимающий все лестные и нелестные отклики, подчеркивающий своим присутствием полную ответственность за сделанное (старая закалка). В этом смысле не пойти на «Зимнюю сказку» Ромера, который вообще никогда не посещает фестивали (старая закалка), проще. Но опять же — Ромера вряд ли еще удастся посмотреть, а шанс увидеть Хуциева вроде бы есть... И так бесконечно.

Сделать выбор практически невозможно. Помимо всего, просто трудно предпочесть Хуциева Ромеру или Ромера Хуциеву.

О фильмах прославленных мастеров кое-что все-таки узнаешь. И об изящной сказочной декорации Ромера, в которой героиня так естественно и счастливо встречается в финале со своим прошлым, со своим потерянным и вновь обретенным возлюбленным Шарлем, и о том, что сам Ромер по-французски уходит за созданную им кинодекорацию от встречи с собственным прошлым, бросая дню сегодняшнему легкое, как воздушный поцелуй, слово: «Я люблю поговорить о современных проблемах. А мать-оди-

ночка, которая догоняет свою любовь — это история с ароматом нашего времени». Узнаешь и о мучительной как для автора, так подчас и для зрителя (продолжительность «Бесконечности» 3,5 часа) многотрудной попытке Хуциева пробить антипатичную ему декорацию современности необузданной лирикой и выйти на открытую встречу со своим прошлым, со своим юным alter ego. На встречу, которая оказывается драматически невозможной: два героя, молодой и пожилой, фатально и многозначительно расходятся в финале, отделенные друг от друга тоненьким ручейком, который постепенно, набирая силу, становится полноводной рекой — рекой Времени.

Как собиралась вся эта информация о фильмах, в общем-то, неважно: аннотации, рассказы очевидцев, короткие заходы в зал, а может быть даже, и полноценный просмотр. В любом случае все это уже вне так и не решенной из уважения к традициям проблемы выбора: Хуциев или Ромер? Как, впрочем, незавершенным остался и горячий спор с известным немецким критиком, фестивальным деятелем и большим другом Восточной Европы «хуциевцем» Гансом Шлегелем, который был оскорблен решением жюри ФИПРЕССИ, отдавшего свой приз «Зимней сказке». Влюбленный в «Бесконечность», он уверял, что Ромер «это ста-а-арий сир», а «Бесконечности» принадлежит будущее. Едва ли тактично было бы возражать Шлегелю, утверждая, предположим, что старый сыр это вовсе не Ромер, а совсем даже Хуциев. Да и что говорить, когда ни Ромер (равнодушный к фестивалям), ни Хуциев (для которого медведь и золотой, и серебряный — дурной знак) не получили главных наград большого жюри. Зато удостоились внимания жюри ФИПРЕССИ, которое по традиции оценило крепкую режиссерскую руку (Ромера), и жюри экуменического, которое по традиции пошло навстречу чувствительному и искреннему режиссерскому сердцу (Хуциева).

Как довершение тотального контекста в этом его фрагменте информация: именно приз за чувствительное сердце, а не за крепкую руку, имеет солидное денежное выражение.

«Мурнау-зал». Европа немыслима без ее культуры, без той подлинности самых выдающихся произведений, созданий, творений, памятников, которые свободно обретаются и пребывают в повседневности, даже в быту, и не отрываются от обыденного ритма человеческого существования, а вписаны именно в него. Музей в этом смысле не есть что-то особенное в европейском гуманитарном пейзаже, музей — лишь продолжение, если угодно, перекресток музейной по своей природе среды обитания. И в отличие от музея американского, европейский — не фетиш, не кумир, выражающий самонадеянную уверенность, что в *большую* культуру можно войти, сделав один *большой* шаг, а нечто вроде подручного инструмента, которым и пользуются-то не слишком часто именно по причине его чрезвычайной доступности. Кажется, только среди непреходящих ценностей культуры европейское сознание, с вечной опаской взирающее на изменчивый социум и с неизменной надеждой — на запечатленную в традициях новизну, обретает умиротворение, гармонию, покой, то исконное *свое* время, в котором можно жить и которое течет равномерно, не бросая из стороны в сторону, вверх-вниз, от отчаяния к чаяниям.

Дело, однако, в том, что на Берлинале отношение Европы к культуре если и выяснялось, то прежде всего в *малом* зале, названном в честь знаменитого режиссера Фридриха Вильгельма Мурнау (пожалуй что, первого немецкого маэстро-маргинала). В это время в *большом*

зале, названном в честь другого знаменитого режиссера Райнера Вернера Фасбиндера (пожалуй что, последнего немецкого маргинала-маэстро), происходило своего рода преображение ментальности, и европейское сознание, оставив без сожаления животворящее лоно культуры, толпясь, забивая проходы, усаживаясь на ступеньки, припадало к заокеанской социальной благодати.

В «Мурнау-зале» шли фильмы параллельного берлинского конкурса «Форума», и именно в этом конкурсе были представлены экранизация пьесы Кристофера Марло «Эдуард II», которую осуществил «The Last Of England» Дерек Джармен[24], и фильм режиссера французской «новой

[24] «The Last of England» («Все, что осталось от Англии») — название фильма Джармена, которое может быть переведено также, как «последний англичанин».

новой волны» Лео Каракса «Любовники с Понт-Неф»[25].

Несмотря на то, что эти картины разительно отличаются одна от другой,— у Джармена царит театральная условность, и герои-гомосексуалисты елизаветинской дворцовой хроники одеваются в пижамы из магазина «Marks and Spenser», слушая Энни Леннокс, тогда как Каракс создает достоверную среду и погружает современных клошаров в замкнутую душную атмосферу архаичного подполья, в котором могли бы встретиться герои французского романтизма с героями французского натурализма, «отверженные» с Ругон-Маккарами,— невозможно отделить одну картину от другой и установить ту зыбкую грань, где ведущие мотивы одного фильма сливаются с ведущими мотивами другого. В сущности, эти картины вообще непонятны вне глобальной метафоры, которой одержимы и Джармен, и Каракс, но которая не умещается внутри их фильмов, не равна фильму в целом и даже двум фильмам сразу, если составить их вместе. Пространство этой метафоры уходит в трудно обозримые перспективы постсовременного сознания, которое избирает культуру последним прибежищем в бегстве от социума, стремящегося к благоденствию и системному совершенству, извергая все аномальное, маргинальное, в том числе и саму неблагонамеренную к жизни смерть. Именно в этом смысле — как протест, как короткое замыкание — может быть понята готовность, открытость и даже устремленность к смерти аномальной, изгнанной любви. Это и гомосексуальная любовь на троне между королем Эдуардом и его gay-friend'ом Гавестоном, и любовь нищего акробата-огнеглотателя Алекса, страшного, почти как Квазимодо, с изящной, почти как Эсмеральда (хотя и с выбитым глазом), Мишель, убежавшей из обеспеченной семьи и живущей вместе с Алексом под мостом. Смерть рождается из любви-перверсии, как жизнь из любви-любви. И естественно, что на траурном празднике маргинального существования культура понимается не как нечто облагораживающее и возвращающее человека на «путь истинный». В ее пространстве Гавестон с компанией по-дворовому подло избивает архиепископа, не приемлющего грех на троне. Под ее сводами Алекс в пьяном забытьи убивает старика нищего. И это — норма, которую ни Джармен, ни Каракс не собираются приукрашивать или скрывать[26]. Более того, сами объекты культуры избраны с расчетом на некую неполноценность, излом, червоточину: перекрытый и полуразобранный для ремонта Новый мост или уникальная в елизаветинском театре открыто гомосексуальная пьеса Марло. Эта культура не залог очищения, нового начала жизни, а конечный пункт изгойства, его кладбищенская кульминация. Эта культура — красивая декорация[27] сладострастной гибели. И гибнут любовники, которые, взявшись за руки, прыгают с Нового моста в воду, а утонув, опустившись на самое дно, вновь тихо всплывают на поверхность, чтобы украсить своими телами нос идущей по Сене баржи, на манер тех деревянных скульптур, что приносили удачу старинным каравеллам. Смерть как единственная возможность продолжения жизни.

Единственные в труднодоступном пониманию архаичном английском стихе XVI века, которым говорят герои «Эдуарда II», сразу понятные слова — последние слова фильма: «Come Death!' — «Смерть, приди».

«Антигона» Штрауба на фоне последнего воскресного поезда, отправляющегося из Берлина в Кельн. Итак. Из всех искусств для нас важнейшим является *изо*. Разве нельзя и этот тезис принять как аксиому. Некогда именно так вошел в обиход аналогичный императив, относящийся к кино. Несмотря на неясность логики (почему именно кино — важнейшее?), он до сих пор остается насыщенным образом эпохи, более содержательным, чем десятки исторических объяснений.

Бездоказательный вывод, зависший как неспособная разразиться грозой грозовая туча. Что более подходит странному состоянию — состоянию железнодорожного билета «туда-обратно»? («Return ticket?» — спросил кассир берлинского вокзала.)

Был случай уехать, и хотелось уехать. Вырваться, почувствовать возможность движения, в которой уже и кино, стынущее в самодостаточных образах, заставляет всерьез усомниться. Поехать, чтобы, может быть, доехать до той границы тотального контекста, за которой начинается что-то другое, более похожее на привычную старомодную правильность, которая течет себе и течет, не стараясь сфокусироваться в неподвижную интенсивность луча из лазерной пушки. И адрес был подходящий — русская диаспора в эпицентре германского чуда. Однако трудно утверждать, что состоялось именно движение. Хотя все, что полагается, было: и привычная расплывающаяся фонетика знакомых имен, и как будто специально, к случаю пущенный с неба Бог весть сколько уже не шедший снег, и маленькая, уже здесь родившаяся, топающая по комнатам, круглоголовая Шурочка, и даже московская клюква в сахаре.

Но как будто бы в очередной раз все застывает и с приятным шорохом хорошо работающего механизма, как из «Полароида», на свет является перенасыщенная картинка. Картинка-имидж — как единственно возможная визитная карточка всего и вся, давно присвоившая себе права движущегося изображения и легко

---

[25] Новый мост («Pont-Neuv») — один из самых знаменитых, красивейших и старейших мостов Парижа.

[26] Лозунг 90-х: «Мы здесь, мы странные, приспосабливайтесь к этому!»

[27] Есть своя не только производственная закономерность в том, что Каракс построил в Бретани декорацию, в точности воспроизводящую парижский экстерьер Нового моста.

исчерпывающая возможность остановившегося, замкнутого в самом себе пути — туда-обратно.

На этой картинке, как у Ильи Глазунова, кого только нет, и, как у Ильи Кабакова, все что-то хотят сказать, но слова останавливаются в надписях, вывесках, табличках.

Если смотреть слева направо, по ходу поезда Берлин — Кельн, расположенного на втором плане, то первое, что с поразительной легкостью вписывается в изо-бражение — фильм Штрауба «Антигона» (по пьесе Софокла, в переводе Гёльдерлина и сценической адаптации Брехта), те самые последние, по пути на вокзал ухваченные кадры картины, в которых, как всегда у Штрауба, с очевидностью выясняется, что статичные герои, статично декламирующие на фоне статичной природы классический текст, онтологически неподвижны и не сдвинутся с места никогда. В этих кадрах кульминация антидинамической идеи, чистой, как идея «Черного квадрата». Но что в этой идее фанатичным поклонникам Штрауба, заполнившим небольшой зал до отказа?

— Даже Годар называет Штрауба своим учителем. Почему?

На вокзале чеченцы разыскивают поезд на Амстердам. Как-то сразу — через ночь — Кельнский собор, словно подрытый коммуникациями вокзала. Как на открытке, он очень большой. Большой, большой dom.

Смотрим новые, составленные в гараж из-за переезда картины, разнимая их одну за одной и заглядывая «между», как смотрят фотопостеры в супермаркете. Вспоминаем раннюю, еще не забытую в Москве работу «Не бойса!». А выставка Бойса в Дюссельдорфе уже закрыта. Зато рядом открыта двойная выставка Родена — Мепплторпа, на которой эстетика роденовской неудобной позы корреспондирует с неудобной эстетикой недавно умершего от СПИДа знаменитого фотомастера мужской порнографии.

— Почему именно Ван Гог стоит так дорого?
— Потому что он отрезал себе ухо.

Рядом, на углу, маленький салон — из престижнейших в Европе. Стеклянная витрина, и в ней крупными буквами PIKE. В салоне ни души, но все видеоинсталляции Пайка работают, что-то показывают, похожие на экзерсисы (стоимостью 20—25 тыс. долларов каждый) безумного телемастера, который выпотрошил начинку гигантских суперэкранных телевизоров и опутал бесконечным разнообразием освободившихся деталей маленькие мониторы фирмы «Sony».

Вечером остатки сделанного к детскому дню рождения пирога с настоящим марципановым динозавром.

— Надо что-то придумать, какую-то инсталляцию, перформенс. Надо связать картину с улицей.

И другая встреча состоялась. В короткий промежуток между прилетом и отлетом, бесконечного лекционно-семинарского блуждания по свету. А фоном были красные занавески, которые так хорошо получаются на цветных фотографиях.

— On the edge? On the edge — это на краю, над бездной.

В знаменитом музее Людвига, увязнув в галереях поп-арта, только к закрытию вдруг в растерянности оказываешься около Тициана, Босха. Но уже некогда.

— Лучшие театральные режиссеры — это художники. И лучшие писатели. И лучшие кинорежиссеры.

Опять к вокзалу. Опять Кельнский собор. На подъезде его перекрывает выкрашенный в золотую краску Ford, который энтузиаст художник, заручившись финансовой поддержкой могущественной фирмы, водрузил на здание городского музея. Машина должна была простоять год, но деньги на то, чтобы снять ее, не были предусмотрены. И в этом вынужденном соседстве Кельнского собора как будто бы уже никому не нужно бесстрашное одиночество его громадного каменного порыва.

— Почему Штрауб? Потому что вместо движения — статика. Киностатика.

А теперь можно посмотреть на картинку, на визитную карточку несанкционированного, подпольного путешествия и справа налево. Тем более что не совсем ясно, куда идет поезд на втором плане — из Берлина в Кельн или из Кельна в Берлин.

Дикарь. Дикарь — это маргинал, не сознающий свою маргинальность, маргинал природный, естественный, не переживший травму изгойства и свободный от комплекса протеста-мести, который отягощает существование аутсайдера, всегда (бомж он или клошар) имеющего социальное прошлое. Дикарю никому и ничего не надо доказывать, его свобода от цивилизации органична, а не компенсаторна, то есть это свобода без изъяна, без мрачной тени не изживаемых вполне воспоминаний и рефлексий. В этом смысле дикарь, его опыт привлекают внимание, возбуждают интерес и тяготеют к недостижимости идеала для загнанной, изгнанной и восставшей исключительности. Причем этот интерес и эта идеализация не руссоистского толка. Влекут они не к обновлению, омоложению цивилизации свежей, дикой кровью, не к прогрессу на иных путях, а именно к окончательному исходу из всякой беспощадно стремящейся к совершенству и отсекающей в этом стремлении все лишнее социальной прогрессии — в безысторизм, вневременье и магию племени, на худой конец, к путешествию в эту сторону.

Симулякрум готов довольствоваться и путешествием чисто кинематографическим, без которого (которых) почти неприличным кажется нон-стоп в Берлине, в Канне, в Венеции да уже и в Москве. Что-нибудь такое увлекательное из истории родоплеменных отношений на Дальнем Востоке, в Передней Азии, в Южной Африке непременно должно войти в фестивальную коллекцию.

На Берлинале-92 взять себе этот экзотический коллекционный номер вполне могла бы картина Михаила Калатозишвили «Избранник». Тем более что она демонстрировалась как произведение из независимой Грузии и принадлежала не легко и просто распавшемуся образу многонациональной сверхдержавы, а юрисдикции мгновенно возродившегося досоюзного образа дикого и необузданного Кавказа.

Но в несомненном кавказском колорите было

нечто разочаровывающее, как бы обесценивающее высококачественную дикость героя (А. Махарадзе), живущего в отдаленном грузинском селе с женой и ребенком и занимающегося изготовлением церковных свечей.

Вот эти свечи и все связанное с ними в образном строе фильма гораздо больше, чем дебютное несовершенство постановки или отсутствие меры в сценах красного террора, сбили привычные ориентиры и устойчивые рефлексы «тотального» восприятия. Все было бы нормально, если бы фильм вслед за первоисточником — новеллой Проспера Мериме «Матео Фальконе» — ограничился очерком нравов, а христианский мотив, который есть у Мериме (отец, убивая своего сына за предательство, заставляет его помолиться; убив, сообщает жене: «Он умер христианином»), сохранился бы как служебный, подчеркивающий беспримесную чистую необузданность грузинского нрава, как и внутреннюю цельность, непротиворечивость могучего и дикого корсиканского характера.

Но в том и загвоздка, что у Калатозишвили христианский мотив буквально взрывает, раскалывает образ героя, и пусть несмело и не очень последовательно, но фильм выходит за рамки привычной тотальному контексту простой констатации *исключительности* природных и нравственных феноменов, подбираясь к не самому для этого контекста благоприятному проблемному раскручиванию.

В картине «Избранник» вера и вытекающая из этой веры христианская этика существуют не как функция характера, а как нечто идентифицируемое в собственных *ценностных* категориях. Именно как ценностная субстанция вера противостоит в фильме неверию — кровавому насаждению советской власти в Грузии. И не вера по отношению к характеру, а характер по отношению к вере раскрывает себя. Рискуя жизнью, свечной мастер Дахуна выносит убитого извергами-большевиками с места казни, чтобы отпеть в храме. В этом же храме, молча, отвечая жестом на жест, женщина-комиссар задирает юбку и гадит на глазах у прихожан.

Окаменевший, безмолвный Дахуна смотрит на это святотатство. Но боль его в этот момент скорее не от оскорбления веры, а от абсолютной первичности его сознания, чуждого кощунству. Через несколько дней в трезвом уме и светлой памяти, более того, повинуясь священному долгу и чувству справедливости, он сам казнит своего одиннадцатилетнего сына, уличенного в предательстве и корысти. Брожение других, прямо противоположных христианскому императиву воль и сил обнаружится в нем. Его вера, точнее, его закон, который он искренне принимал за веру, окажется законом довременным, обращенным к понятиям родоплеменной морали, отринутой не в Новом Завете и даже не в Завете, данном Моисею, а в тот момент, когда Авраам занес руку, чтобы принести в жертву Исаака.

Таким образом, экзотический акт сыноубийства, взрыв практихий попадает в соотношение с христианской аксиологией, теряет свою самодостаточность и приобретает ясно выраженное ценностное измерение.

Происходит то, что заставляет вечно невозмутимый и ко всему привычный тотальный контекст если не смутиться, то, по крайней мере, испытать растерянность и замешательство. Он бесстрастно приемлет самые отчаянные зверства аутсайдеров, маньяков, каннибалов, наркоманов и параноиков, ибо все их преступления есть именно преступления и обретают свою самоценность как выход за пределы отвергаемой цельности и морали. Но изуверство дикаря, которое обретает смысл не как экзотика, а именно как изуверство,— совсем другое дело.

Тотальный контекст, если он вообще способен давать мировоззренческую слабину, если для него есть, как говорится, что-то святое, то это именно дикарь. Ни гомосексуалист, ни бомж, ни шизофреник, с лихвой удовлетворяющие тягу тотального контекста к исключительности и маргинальности, не удовлетворяют его скрытую, но настойчивую и острую потребность конституироваться, войти в закон (что, впрочем, свойственно и тривиальной маргинальности — вор в законе).

Как писал Мартин Хайдеггер, анализируя слова Ницше «Бог мертв» с точки зрения родившегося из ницшеанского «ничто» нового ценностного мира: «..всякое контрдвижение необходимо, как и вообще всякое «анти-» застревает в сущности того, против чего выступает. Движение против метафизики, будучи всего-навсего выворачиванием ее наизнанку, остается у Ницше безысходно запутанным в ней...»

В этом смысле тотальный контекст, развивший до предела, до края ницшеанский процесс (как определил его Хайдеггер, превращения метафизики нового времени в субъектность, а сущего в предмет), также «застревает в метафизике». Выбравшись на край, on the edge, тотальный контекст ищет законности, правильности в бесконечной череде исключений. И если находит, то образ дикости родоплеменной архаики как раз и становится *избранником*. Только в нем маргинальность хранит приметы системности, живого, освященного сквозным смыслом конструктивного действия. Но в этом же избранном образе, в этом же отдаленно напоминающем пристрастие интересе к дикарю — ахиллесова пята безразличного и равнодушного ко всему на свете тотального контекста, лазейка к его вменяемости, подсудности. «По вере вашей...»

Конечно, тотальный контекст способен проглотить все, вместе с собственной ахиллесовой пятой, не поперхнувшись. Но все же есть очевидная неудобоваримость в том, что не в побочном продукте исключительности, а в самом ее священном магическом безверии, в «мировоззрении» открыт простор убийству другого — брата, отца, сына, а вместо заповеди «не убий» — родовая справедливость силы и воли.

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБМЕН

Крылатая богиня Победы, «Золотая Эльза», как прозвали ее берлинцы, венчает двадцатиметровую античную колонну и парит над темными влажными парковыми пространствами февральского

1937

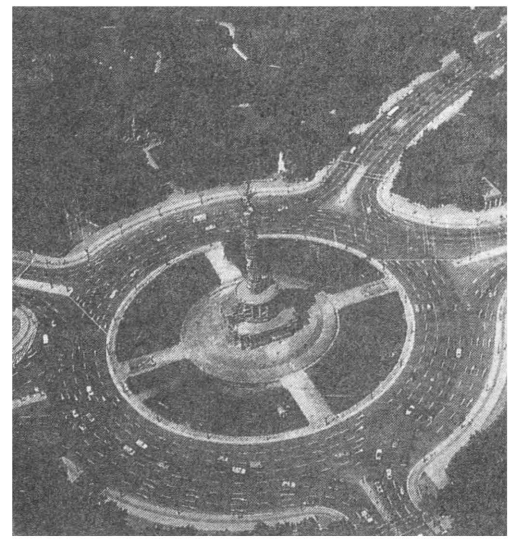
«Золотая Эльза»

1992

Тиргартена, над потоками машин, обтекающими колонну по кругу, над притоками площади-окружности — улицами, в перспективе которых исчезают, наверное, выбравшие свой маршрут автомобили.

Когда-то Бисмарк повелел «Золотой Эльзе» смотреть на восток в знак политического благорасположения именно к этой части европейского света. Гитлер скомандовал Эльзе «кругом» и приказал смотреть на запад — ее победоносный взгляд должны были встречать, отправляясь на восточный фронт, солдатские колонны.

Она и сейчас смотрит на запад, но как будто уже невзначай и с тем же успехом могла бы смотреть в любую другую сторону или крутиться, как магнитная балерина, без руля и без ветрил, осеняя своим золотым лавровым венком что попало и ничто конкретно — как будто бы проблема выбора и для нее безнадежно устарела. И нет уже никакого особого смысла в том, что нынешний взгляд Эльзы направил именно Гитлер, как и в том, что́ он, этот взгляд, может ни с того ни с сего вдруг выхватить — скажем, в той же самой фестивальной программе.



Две громадные ретроспективы: студии Бабельсберг — оплота немецкой кинематографии на протяжении десятилетий, вплоть до поглощения ее студией ДЕФА, и столетнего американского комедиографа Хола Роуча, снимавшего еще фильмы с Гарольдом Ллойдом, Лоуреллом и Харди. Кажется, нет ничего более несопоставимого, но, оказывается, и ничего более близкого в свете трагической европейской истории 30-х годов. О главной студии третьего рейха нет нужды говорить особо. Но вот публикация в американском журнале «Film comment» (июль — август 1991), озаглавленная «Фашистское безумие в Голливуде». Особая главка отводится Холу Роучу и его не менее теплой, чем с директором Берлинале (1992), встрече с сыном Муссоллини — Витторио (1937). Сотрудничество Роуча с Витторио Муссоллини, как свидетельствует сам Роуч, не состоялось только из-за того, что началась вторая мировая война, да и «евреям из кинобизнеса не очень-то это нравилось».

Очевидно, тайна возникновения этого неожиданного фестивального обертона не стоит отгадки, даже если тайна действительно существует. Возник, потому что возник. Ведь взгляд Эльзы не выдает ничего, кроме ее собственной прихоти.

В тотальном контексте сгущения крови образуются незаметно, как тромб, и, как тромб, вдруг, без предупреждения они могут ударить в сердце.

...Непредсказуемая вспышка насилия в Лос-Анджелесе (в это же время и в других американских городах) не была только негритянским возмездием и протестом, в погромах принимали участие и белые разных социальных слоев. Эта вспышка обращает внимание на совершенно новую модель воцарения террора в не определенном заранее месте, в не определенное заранее время и в силу непрограммируемого развития обстоятельств; на возможность самопроизвольного выхода на поверхность скрыто текущего процесса, латентной инфекции.

По этой модели американские погромы оказались неожиданным следствием обошедшего весь мир информационного видеоклипа, рассказывающего о зверском избиении полицией чернокожего водителя Родни Кинга, как выяснилось, рецидивиста. Теперь он, желающий получить по суду крупную компенсацию, потенциальный миллионер.

По этой модели после Лос-Анджелеса на стенах московских домов появились надписи: «Да здравствует Калифорния!»

Мы обмениваемся информацией, мы обмениваемся символами, мы обмениваемся символикой. У Бранденбургских ворот идет оживленная торговля советской военной экипировкой, на Арбате можно купить хорошо сохранившийся Железный крест, а где-то в Прибалтике за валюту готовы приобрести подлинные экземпляры эсэсовской формы.

Элегантная черная фуражка с заносчиво поднятой тульей, с серебристым жестяным изображением черепа и перекрещенных костей — ничья, и нет в ней никакого смысла, и ничего она не означает. И лежит она на виду у всех. Не для конкретного хозяина, а на *всякий* случай.

Статья Л. Карахана иллюстрирована рекламными плакатами, кадрами из фильмов и фотохроникой жизни Берлинского кинофестиваля.

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Весы (23/9—22/10)

Я бы определила всех, кто родился под этим знаком, как «команду по наведению порядка». И мужчины и женщины седьмого знака Зодиака в одинаковой степени любят следить за чистотой.

Ваша планета Венера излучает теплые вибрации, способствующие творчеству. Слово «весы» создает образ свободно парящих воздушных ветров в утопическом мире, который состоит из добрых поступков и помыслов, в котором правят справедливые и любящие существа. Теоретически вы принадлежите этому миру гармонии, и качества, которые вы пытаетесь культивировать в себе и других, присущи людям, живущим в совершенном мире.

Поскольку вы воздушный знак, а значит, обладаете высоким интеллектом, вы, наверное, заметили, что я употребила слово «теоретически». Ваш ум особого свойства. Вы быстро схватываете концептуальные понятия и абстрактные теории. Вы опускаете скучные и несущественные детали. В отличие от вашего соседа, который занимается уборкой со шваброй и тряпкой в руке, ваше орудие наведения порядка — весы, которые символизируют самые положительные качества: честность, щедрость и справедливость. Ваши враги: непорядочность, жадность и продажность. От этой грязи вы и стараетесь очистить мир.

Что именно вы взвешиваете на чашах весов, не всегда ясно. Возможно, теории, противостоящие отрицательным фактам реальности, с которой вы сталкиваетесь. Во всяком случае, как только вы приходите к определенному решению, независимо от того, сколько времени вам понадобилось для того, чтобы все взвесить, вы будете отстаивать свои убеждения, даже если вам придется ради этого пойти на тяжкие испытания.

Вы из тех людей, кто путешествует первым классом или не путешествует совсем. Вы способны наступать на ноги, если это ноги тех, кто занимает ступени на вашей лестнице карьеры. Не советую никому заблуждаться на ваш счет: вы можете быть любящим и нежным, но если кто-либо пойдет против вас, то он рискует тем, что ему могут проломить череп вашим инструментом «справедливости». Зная, как вы любите законы, правила и формальности, не удивлюсь, если вы запаслись разрешением на ношение тяжелого молотка.

Дамы-весы, наверное, держат свое орудие на стенке, чтобы надежнее охранять свой покой дома, а мужчины-весы для удобства засовывают его в передний карман штанов. А что еще, кроме молотка, у вас может выпирать из штанов?

1-я декада Весов (Весы-Весы)
23/9—3/10

Давайте поговорим о вашей планете Венере. Не возражаете? В первой декаде Весов просто невозможно избежать двойного влияния, которое эта планета оказывает на вас. Под воздействием Венеры земные знаки, такие как Телец, например, стараются украсить окружающую их среду. Воздушные же знаки, как Весы, например, будут всегда облагораживать свои мысли. Вам, конечно, знакома избитая фраза, что настоящая красота внутри, а не снаружи. Это убеждение — только начало в нашем рассказе об идеях, которые исповедуют Весы-Весы.

Поймите меня правильно. Я совсем не утверждаю, что вы равнодушны к привлекательному внешнему виду. В равной степени я не хочу сказать, что кто-либо может принять вас за скромных и невзрачных домоседов. Наоборот: большинство Весов имеют потрясающий успех в обществе и любой компании. Когда уродливая мысль, слово или событие проникают в ваше сознание, вся ваша система противится этому настолько, что вам необходимо уединиться в тихом месте и сосредоточиться на неприятном эпизоде до тех пор, пока вы не избавитесь от отравляющего ваше существо события. Вы ненавидите ругательства. Скажите по совести, как часто вы употребляете грубые выражения в своей речи? Только исключительные обстоятельства могут заставить вас произнести крепкое словцо.

Главное для вас, Весы-Весы, это равновесие. Вы постоянно должны балансировать между артистизмом, данным вам Венерой, и «кардинальным» стилем, который заставляет вас безрассудно кидаться в зыбучие воды бизнеса в погоне за профессиональным успехом. Но вам необходимо равновесие разных сторон вашей жизни. Например, успешная карьера ничего не будет значить в вашей жизни без яркой любовной истории.

Продолжение. Начало. см.: «Искусство кино», 1992, № 1—9.

«Звезды» деканата Весы-Весы

23 сентября — Рэй Чарлз
Хулио Иглесиас
26 сентября — Оливия Ньютон-Джон
Райан О'Нил
28 сентября — Брижит Бардо
Марчелло Мастроянни
1 октября — Джулия Эндрюс, Джимми Картер

Брюс Спрингстин (23 сентября)

Я люблю Брюса, он прекрасный пример 1-й декады Весов. Его образ лишен слабостей, не так ли? В его рычащем, грубом голосе удивительная смесь боли, надежды и любви. Вот он, крутой парень, которому удается создать смесь рока, народной музыки и блюза и выразить свои идеи с помощью чистой поэзии. Вы понимаете, почему я без конца твержу о важности влияния Венеры. Не дайте его неряшливому виду или его ярко выраженному беспокойству по поводу положения рабочего класса обмануть вас. Это Весы-Весы, чье честолюбие требует, чтобы он занял высшую ступень профессионализма с международным признанием в придачу.

Если вы обратите внимание на плавное течение его карьеры от совершенно неизвестного гитариста до сенсационного народного героя в мире музыки, вы, возможно, начнете понимать потенциал власти звезд его декады. Для Весов-Весов, которые соскочили с чаши Весов и связали себя обязательством с каким-нибудь делом, не существует преград.

Когда вы сочетаете воздушный знак с двойным «кардинальным» влиянием, вы обладаете силой, которая может сравниться только с циклонами и торнадо.

Весы-Весы привлекательны и обладают цельностью натуры, что помогает им завоевывать сторонников на пути к достижению цели.

Любой, кто работал с «Боссом», становится таким же его поклонником, как миллионы зрителей, которые аплодируют ему на стадионах и в концертных залах во всем мире.

В профессиональном отношении его нельзя ни в чем упрекнуть. Вызывает восхищение и то, как он использует свои деньги, жертвуя их в помощь бездомным, борющимся фермерам, рабочим по всей Америке. Но, Господи, как мне бы хотелось посадить этого мальчика рядом и заставить его прислушаться к моему совету и разобраться в своем отношении к Венере. Ведь порой он просто ослеплен ее светом!

Я надеюсь, у Брюса хватит терпения дождаться достойной его девушки, а не довольствоваться какой-нибудь старой приятельницей, которых он выдергивает прямо из зала. Иначе его собственное пророчество о том, что он «рожден, чтобы бежать», заставит его нестись по шоссе любви в одиночестве.

2-я декада Весов (Весы-Водолей)
4/10—13/10

Давайте вернемся к моему первоначальному утверждению, что вторые декады обычно самые уравновешенные из всех солнечных знаков. Это утверждение будет справедливым в отношении таких хорошо перемешанных коктейлей, каковыми являются те, кто родился в середине самого сбалансированного знака Зодиака.

Венера, отвечающая за постоянно активную творческую сторону, и Уран, повелевающий вашим практическим умом, делают вас в прямом смысле самыми счастливыми людьми из живущих под Солнцем. Вы притягиваете успех, не гоняясь за ним; вы заслуживаете уважение других людей и всегда умудряетесь сохранить скромность, краснея при упоминании о вашей популярности.

Правда, существует реальная опасность, которая угрожает счастливым, мирным, общительным, любящим Весам-Водолеям, которая не в вас, а вокруг вас. Помните, что вы представлены балансирующими Весами и Водолеем. Поэтому, хотя вы очень осторожны в выборе тех, чьи действия вам необходимо «исправить», вы можете вылить кувшин воды на некоторых неудачников.

И все же ваше присутствие так приятно, ваше умение оценить тонкие удовольствия жизни так высоко развито, что за ваше внимание многие будут бороться. В конце концов, в этом нет ничего удивительного. Вы вселяете в окружающих силы и уверенность, вы сверкаете, как редкий хрусталь, в котором отражается радость вселенной. Вы — драгоценный и желаемый предмет!

«Звезды» деканата Весы-Водолей

4 октября — Сьюзен Сэрендон
13 октября — Пол Саймон

Джон Леннон (9 октября)

Я думаю, мне не придется долго распространяться о том, что люди, рожденные под знаком Весы-Водолей,— главные поборники мира на земле. Разве не Леннон со своими антивоенными песнями в шестидесятые годы заставил народные массы сплотиться против войны во Вьетнаме?

Испив до дна чашу испытаний, которые выпадают на долю суперзвезды, он выбрал более спокойную, более мирную домашнюю жизнь.

Забыв на минуту об астрологии, позвольте мне сделать замечание по поводу высказывания того парня, который утверждал, что «Битлз» популярнее, чем Папа Римский. Прежде всего я всегда аплодирую тем, кто называют вещи своими именами. Если учитывать время, в которое было высказано это спорное утверждение, Джон не преувеличивал, так как «Битлз» — и вместе, и каждый в отдельности — уже стали живыми легендами. Никто не подвергает это сомнению. Да что говорить, и я, и мои дети были горячими поклонниками хитов, написанных Ленноном — Маккартни.

Теперь вернемся к тайне двенадцатого дома, который в случае Джона Леннона был настоящим ящиком Пандоры. Чтобы упростить чтение сигнальных знаков его карты, я просто скажу, что двенадцатый дом Весов скрывает синдром жертвы, который чаще можно обнаружить в Девах. Джон, который в жизни был чужд условностям и любил удовольствия, из-за своей трагической ужасной

Марчелло Мастроянни

Катрин Денев

Брижит Бардо

Джон Леннон

смерти превратился в героического мученика. Даже недавние изыскания по части грязи в его прошлом не смогли заслонить тот факт, что такой невероятно одаренный творчески и миролюбивый человек был застрелен в самом расцвете сил и таланта.

Вернувшись к власти 2-й декады Весов, мы можем ясно увидеть, где Джон сделал правильные шаги в своей карьере.

Его феноменальный успех не удивляет меня, так как он обусловлен влиянием Венеры, способствующей успехам в искусстве, и Урана, дающего человеку много возможностей. Не удивителен и его выбор друзей. Йоко, может быть, не каждому кажется девушкой его мечты, но она и Джон предназначены друг для друга, как никакая другая пара, которую я знаю.

Рожденная под знаком Водолея-Весов 18 февраля, она своим женским началом наиболее гармонично уравновешивает мужское начало его Весов-Водолея. Конечно, они записали несколько дурацких пластинок вместе. И потом эти очень интимные откровенные снимки! Именно интимными им и надо было оставаться.

Вы можете вспомнить его благодаря трагедии, которая оборвала его жизнь. Я же предпочитаю слушать его музыку, которая никогда не умрет, и вспоминать его непочтительный юмор, которым он славился при жизни.

3-я декада Весов (Весы-Близнецы) 14/10—22/10

Благодаря Венере, дающей вам топливо для творчества, Меркурию, отвечающему за высокоразвитые умственные способности, и близости Марса из соседнего Скорпиона, который награждает напористым, целеустремленным характером, ваша астрологическая форма совершенна.

Достигнете ли вы существенного успеха или нет, всегда зависит от вас и того, как вы распорядитесь талантами, данными вам звездами.

Я люблю называть вас, Весы-Близнецы, группой «multi-media», настолько талантливы вы во многих областях, что выбрать, какую шляпу вы хотите носить, для вас может быть почти невозможно. Как родившиеся в 3-й декаде знака, вы странны. Ну и что? Вы также эксцентричны, дики и прекрасны! Вы будете стараться испытать хотя бы один раз все на свете, чтобы потом откинуться на спинку стула и взвесить ценность опыта на своих имеющих дурную репутацию Весах. Вы никогда не испытываете предубеждения против кого-либо или чего-

либо, и вы боретесь против предубеждений, как будто это ваш враг № 1.

Вы крайне нетерпеливы, вас раздражает мягкость балансирующих Весов, не так ли, мои очаровательные любящие справедливость Близнецы? Вы можете быть беспредельно щедры и эмоционально, и материально, хотя вы также способны закрыть и сердце, и копилку-поросенка, предупредив об этом лишь за минуту.

Непредсказуемые, как наша национальная экономика, вы никогда и никому не позволите руководить. В тот момент, когда ваши конкуренты решат, что вы повержены, вы нанесете удар по ним, выбрав самый неожиданный маневр. Слава Богу, вы думаете о последствиях своих действий прежде, чем вы кидаетесь куда-либо, в отличие от некоторых Близнецов. Тем не менее вы часто становитесь мишенью для чужих острых языков. Не позволяйте себе принимать это близко к сердцу, ведь вы так чувствительны! Берите пример с меня и напоминайте себе, что даже плохая слава — тоже слава.

«Звезды» деканата Весы-Близнецы
22 октября — Кристофер Ллойд, Катрин Денев

Кэрри Фишер (21 октября)[1]

Самое талантливое произведение своих обладающих многочисленными талантами родителей актеров Дебби Рейнольдс и Эдди Фишера, Кэрри была энергичной, очаровательной, нежной, сообразительной малышкой, наделенной разносторонними талантами. Венера наградила ее актерскими и художественными способностями, а Весы и Меркурий — умением общаться. Для меня не было неожиданностью, когда она выпустила роман-бестселлер, странный взгляд на голливудский мир наркотиков, секса и рок-н-ролла.

Что действительно удивило меня, так это то, что ее брак с певцом и актером Полом Саймоном пошел прахом. Они так подходили друг другу. Он — Весы-Водолей, родившийся 13 октября, миролюбивый индивидуалист, совершенная пара для деканата Весов-Близнецов Кэрри. Иногда вам встречается идеальный приятель для души, но это происходит не вовремя, и все идет наперекосяк. Вы можете быть заняты другими сторонами своей жизни и просто не готовы для г-на Суженого или г-жи Суженой.

Из-за неумения сосредоточиться, свойственного ее деканату, Кэрри все еще надо работать над тем, чтобы выбрать ту область, в которой она

Кэрри Фишер и Пол Саймон

наиболее сильна. А пока ее жизнь будет наполнена только преходящими развлечениями, и единственное, что она сможет предложить публике, это еще несколько «Открыток с края бездны». А она способна на большее.

Перевела с английского
Раиса Фомина

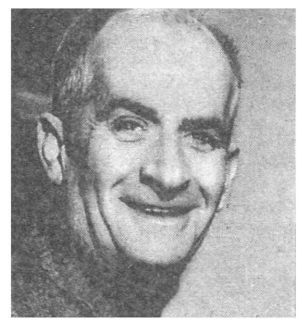
Продолжение следует

[1] Американская сценаристка. Особую известность получила ее книга «Открытки с края бездны», экранизированная режиссером Майком Николсом.— Ред.

СИЛЬВЕСТР СТАЛЛОНЕ, АКТЕР, СЦЕНАРИСТ, РЕЖИССЕР (США)

Полное имя — Сильвестр Энцио. Родился 6 июля 1946 года в Нью-Йорке. В 1965—67 годы учился в Американском колледже в Швейцарии, в 1967—69 — в университете Майами. Сменил несколько профессий, прежде чем в 1970 дебютировал в кино. Получил известность после выхода «Рокки» в 1976. Удостоен почетной премии «Сезар» в 1992 году. Был женат в 1986—88 на актрисе Бригитте Нильсен. Старший брат — актер Фрэнк Сталлоне. *1970:* «Вечеринка у Китти и Жеребца» ("A Party at Kitty and Stud's"); «Бананы» ("Bananas"), реж. В. Аллен. *1972:* «Негде скрыться» ("No Place to Hide"). *1974:* «Лорды бильярда» ("The Lords of Flatbush"). *1975:* «Заключенный Второй авеню» ("The Prisoner of Second Avenue"); «Мандинго» ("Mandingo"), реж. Р. Флейшер; «Смертельные гонки 2000» ("Death Race 2000"); «Капоне» ("Capone"); «Прощай, моя милочка» ("Farewell, My Lovely"). *1976:* «Пушечное ядро» ("Cannonball"); «Рокки» ("Rocky"), и ав. сц.; реж. Дж. Эвилдсен. *1978:* «Межштатная федерация водителей грузовиков» («Кулак», "FIST"), реж. Н. Джуисон; «Бар «Аллея Рая» ("Paradise Alley"), и ав. сц., реж. *1979:* «Рокки II» ("Rocky II"), и ав. сц., реж. *1981:* «Ночные ястребы» ("Nighthawks"); «Побег к победе» («Победа) — "Escape to Victory" ("Victory"), реж. Дж. Хьюстон. *1982:* «Первая кровь» (в нашем прокате — «Рэмбо», "First Blood"), и соав. сц.; «Рокки III» ("Rocky III"), и соав. сц., режиссер. *1983:* «Оставаясь живым» ("Staying Alive"), только соав. сц. и режиссер. *1984:* «Фальшивый бриллиант» ("Rhinestone"), и соав. сц. *1985:* «Рэмбо: Первая кровь, часть II» ("Rambo: First Blood, Part II"), и соав. сц.; «Рокки IV» ("Rocky IV"), и соав. сц., режиссер. *1986:* «Кобра» ("Cobra"), и соав. сц. *1987:* «Изо всех сил» ("Over the Top"), и соав. сц. *1988:* «Рэмбо III» ("Rambo III"), и соав. сц. *1989:* «Тюряга» ("Lock Up"); «Танго и Кэш» ("Tango and Cash"), реж. А. Кончаловский. *1990:* «Рокки 5» ("Rocky 5"), и соав. сц.; реж. Дж. Эвилдсен. *1991:* «Оскар» ("Oscar"), реж. Дж. Лэндис; «Стой, или моя мама будет стрелять» ("Stop Or My Mom Will Shoot").

ЛУИ ДЕ ФЮНЕС, АКТЕР (ФРАНЦИЯ)



Полное имя и фамилия — Карлос Луи де Фюнес де Галарза. Родился 31 июля 1914 года в Курбвуа. Был бухгалтером, чертежником, декоратором, скорняком. С 1941 года учился на театральных курсах Р. Симона, затем играл в кабаре, на радио и ТВ, в театре. В 1945 дебютировал в кино, но получил всемирную славу комика только в середине 60-х. Умер 28 января 1983 года в Нанте. *1945:* «Барбизонское искушение» ("La tentation de Barbizon"). *1946:* «Шесть часов — коту под хвост» ("Six heures à perdre"); «Последнее убежище» ("Dernier refuge"); «Антуан и Антуанетта» ("Antoine et Antoinette"), реж. Ж. Беккер. *1947:* «Круиз для неизвестного» ("Croisière pour l'inconnu"). *1948:* «Дю Геклин» ("Du Guesclin"). *1949:* «До свидания, месье Грок» ("Au revoir M. Grock"); «Удачное свидание» ("Rendez-vous avec la chance"); «Я люблю только тебя» ("Je n'aime que toi"); «Нет уик-эндов у нашей любви» ("Pas de weekend pour notre amour"); «Миссия в Танжере» ("Mission à Tanger"), реж. А. Юнебель; «Только что появившись» ("Vient de paraître"); «Адемаи у пограничного столба» ("Ademaï au poteau frontiere"); «Миллионеры на один день» ("Millionaires d'un jour"), реж. А. Юнебель; «Мой друг Сэнфуан» ("Mon ami Sainfoin"); «Некий господин» ("Un certain monsieur"). *1950:* «Краткое безумие» ("Folie douce"); «Бесхарактерный любовник» ("L'amant de paille"), реж. Ж. Гранжье; «Биби Фрикотен» ("Bibi Fricotin"); «Король трепа» ("Le roi du bla-bla-bla"); «Безрадостная улица» ("La rue sans joie"); «Красная роза» ("La rose rouge"); «Простофиля-сомнамбула» ("Boniface somnambule"). *1951:* к/м «Лавчонка» ("Boîte à vendre"); к/м «Юные чемпионы» ("Champions juniors"); к/м «Игроки» ("Les joueurs"); «Семь смертных грехов» ("Les sept péchés capitaux"); «Глупец» ("Le dindon"); «У меня потрясающая жена» ("Ma femme est formidable"), реж. А. Юнебель; «Нет отпуска для господина мэра» ("Pas de vacances pour monsieur le maire"); «Их было пятеро» ("Ils étaient cinq"); «Господин Легиньон, фонарщик» ("Monsieur Leguignon lampiste"); «Брачное агентство» ("Agence matrimoniale"), реж. Ж. П. Ле Шануа; «Злюка» ("La poison"), реж. С. Гитри; к/м «Любовь дождя» ("Un amour de pluie"). *1952:* к/м «Восьмое искусство и манера» ("Le huitième art et la manière"); «Кнок» ("Knock"); «Бегство месье Перля» ("La fugue de monsieur Perle"); «Она и я» ("Elle et moi"); «К черту добродетель» ("Au diable la vertu"); «Господин Такси» ("Monsieur Taxi"), реж. А. Юнебель; «Жизнь честного человека» ("La vie d'un honnête homme"), реж. С. Гитри; «Я им был трижды» ("Je l'ai été trois fois"), реж. С. Гитри; «Любовь не грех» ("L'amour n'est pas un péché"); «Легко и коротко одет» ("Légère et court vêtue"); «Простодушные в Париже» ("Innocents in Paris"), Великобритания. *1953:* к/м «Смех» ("Le rire"); «Ночные спутницы» ("Les compagnes de la nuit"); «Секрет Элен Маримон» ("Le secret d'Helène Marimon"); «Кавалер ночи» ("Le chevalier de la nuit"); «Корсары Булонского леса» ("Les corsaires du bois de Boulogne"); «Капитан Болван» ("Capitaine Pantoufle"); «Дортуар для старших» ("Dortoir des

grandes"), реж. А. Декуэн; «Мой братишка из Сенегала» ("Mon frangin du Sénégal"); «Молодо-зелено» ("Le blé en herbe"), реж. К. Отан-Лара; **«Мадемуазель Нитуш»** ("Mam'zelle Nitouche"), реж. И. Аллегре; «Мучения» ("Tourments"); «Верьте мне» ("Faites-moi confiance"), реж. Ж. Гранжье; «Мужчины думают только об этом» ("Les hommes ne pensent qu'a ça"), реж. И. Робер; «Странное желание господина Бара» ("L'étrange désir de monsieur Bard"), реж. Г. фон Радваньи. *1954:* «Наполеон» ("Napoléon"), реж. С. Гитри; «Интригантки» ("Les intrigantes"), реж. А. Декуэн; «За закрытыми дверьми» ("Huis clos"); «Порочные» ("Les impures"); «Девчонки творят закон» ("Les pépées font la loi"); «Ах, прекрасные вакханки!» ("Ah! les belles bacchantes"); «Баран о пяти ногах» ("Le mouton à cinq pattes"), реж. А. Вернёй; «Первоапрельская шутка» ("Poisson d'avril"), реж. Ж. Гранжье; «Королева Марго» ("La reine Margot"); «Семейные сцены» ("Scènes de ménage"); «Черный ход» ("Escalier de service"); **«Папа, мама, служанка и я»** ("Papa, maman, la bonne et moi"), реж. Ж. П. Ле Шануа; «Фру-Фру» ("Frou-Frou"), Италия, реж. А. Дженина. *1955:* «Невозможный господин Пипле» ("L'impossible monsieur Pipelet"), реж. А. Юнебель; «Папина банда» ("La bande à papa"); «Когда б Париж поведал нам» ("Si Paris nous était conté"), реж. С. Гитри; «Ингрид, история фотомодели» ("Ingrid, Geschichte eines Fotomodels"), ФРГ, реж. Г. фон Радваньи; «Гусары» ("Les hussards"); **«Папа, мама, моя жена и я»** ("Papa, maman, ma femme et moi"), реж. Ж. П. Ле Шануа; ср/м «Здравствуй, улыбка» ("Bonjour, sourire"), реж. К. Соте. *1956:* **«Малютки у простофили»** ("Bébés à gogo"); **«Упрямец»** ("Courte tête); «Через Париж» ("La traversée de Paris"), реж. К. Отан-Лара; **«Закон улиц»** ("La loi des rues"); *1957:* «Совершенно некстати» ("Comme un cheveu dans la soupe"). *1958:* **«Не пойман — не вор»** ("Ni vu ni connu"), реж. И. Робер; «Такси, повозка и коррида» ("Taxi, roulotte et corrida"), реж. А. Юнебель; **«Жизнь вдвоем»** ("La vie à deux"). *1959:* «Прохвосты» ("I tartassati"), Италия, реж. Стено; «Мой друг — цыган" ("Mon pote le gitan"); «Некоторым нравится похолоднее" ("Certains l'aiment froide"); «Тото, Ева и запретная кисть» ("Toto, Eva e il pennello proibito"), Италия, реж. Стено. *1960:* «Кандид, или Оптимизм XX века» ("Candide ou L'optimisme au XX^{e} siècle"); «Капитан Фракасс» ("Capitaine Fracasse"); «Пускать мыльные пузыри» ("Dans l'eau qui fait des bulles"); «Пригородные поезда» ("Les tortillards"). *1961:* **«Прекрасная американка»** ("La belle Américaine"); **«Дьявол и десять заповедей»** ("Le diable et les dix commandements"), реж. Ж. Дювивье; «Преступление не выгодно» ("Le crime ne paie pas"), реж. Ж. Ури; «Вендетта» ("La vendetta"). *1962:* «Под светом луны в Мобёже» ("Un clair de lune à Maubeuge"); «Карамболь» ("Carambolages"); новелла «Крупный выигрыш» ("Le gros lot") в ф. «Удачливые" ("Les veinards"); **«Джентльмен из Эпсома»** ("Le gentleman d'Epsom"), реж. Ж. Гранжье; «Мы отправляемся в Довиль» ("Nous irons à Deauville"). *1963:* «Один лишь пшик» ("Pouick-pouick"), реж. Ж. Жиро; «Срывайте банк!» ("Faites sauter la banque"), реж. Ж. Жиро; «...и в сырую землю лечь» ("Des pissenlits par la racine"). *1964:* «Как мышь среди людей» ("Une souris chez les hommes"); **«Жандарм из Сен-Тропеза»** ("Le gendarme de Saint-Tropez"), реж. Ж. Жиро; **«Фантомас»** ("Fantomas"), реж. А. Юнебель. *1965.* **«Разиня»** ("Le corniaud"), реж. Ж. Ури; **«Фантомас разбушевался»** ("Fantomas se dechaine"), реж. А. Юнебель; новелла Ж. Лотнера в ф. «Любители хорошо пожить» ("Les bons vivants"). *1966:* **«Жандарм в Нью-Йорке» (в нашем прокате — «Господин Крюшо в Нью-Йорке»**, "Le gendarme à New York"), реж. Ж. Жиро; **«Большая прогулка»** ("La grande vadrouille"), реж. Ж. Ури; **«Фантомас против Скотланд-Ярда»**» ("Fantomas contre Scotland Yard"), реж. А. Юнебель; «Большой отпуск» ("Les grandes vacances"), реж. Ж. Жиро. *1967:* **«Большой ресторан» (в нашем прокате — «Ресторан господина Септима»**, "Le grand restaurant"); **«Оскар»** ("Oscar"), реж. Э. Молинаро; **«Маленький купальщик»** ("Le petit baigneur"). *1968:* «Татуированный» ("Le tatou"); **«Жандарм женится»** ("Le gendarme se marie"), реж. Ж. Жиро. *1969:* **«Замороженный»** ("Hibernatus"), реж. Э. Молинаро. *1970:* **«Человек-оркестр»** ("L'homme orchestre"); «Жандарм на прогулке» ("Le gendarme en ballade"), реж. Ж. Жиро. *1971:* «На древо взгромоздясь» ("Sur un arbre perché"); «Мания величия» ("La folie des grandeurs"), реж. Ж. Ури; «Жо» ("Jo"), реж. Ж. Жиро. *1973:* «Приключения раввина Якова» ("Les aventures de rabbi Jacob"), реж. Ж. Ури. *1976:* «Крылышко или ножка» ("L'aile ou la cuisse"), реж. К. Зиди. *1978:* «Раздоры» ("La zizanie"), реж. К. Зиди. *1979:* **«Жандарм и инопланетяне»** ("Le gendarme et les extra-terrestres"), реж. Ж. Жиро. *1980:* **«Скупой»** ("L'avare"), и реж. с Ж. Жиро. *1981:* «Суп с капустой» ("La soupe aux choux"), реж. Ж. Жиро. *1982:* **«Жандарм и жандарметки»** ("Le gendarme et les gendarmettes"), реж. Ж. Жиро, фильм закончен Т. Абоянцем.

С. Кудрявцев

«Американский шпион», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Студия «XXI век» ассоциации «Инфест-I», студия «Центрнаучфильм» при участии «Трансэкономбанка» союза «Трансэкспо». 1991.
Автор сценария А. Гафуров. Режиссер Л. Попов. Оператор В. Михайлов. Художники П. Сафонов, Л. Збруев. Композитор В. Золотарев. Звукооператор Н. Ротинская.
Роли исполняют. Ф. Сухов, Айрин Торнтон, И. Класс, Ю. Юрченко, В. Махмутов, А. Захарова, С. Макаров, Д. Нетребин, Б. Огородников, О. Сосновская, М. Костромин, А. Амаспюрянц, Ю. Рычков, В. Градов, М. Красильщиков, И. Яипов, А. Попов и другие.
«Бабочки», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Киностудия «Слово» киноконцерна «Мосфильм», «Рапид» АКВО, «Синемарк», «Рипи» (Россия) — «Амартекс» (Польша). 1991.
Автор сценария Е Райская. Режиссер А. Малюков. Оператор В. Шейнин. Художник В. Пастернак. Композитор Р. Загороднюк. Звукооператор И. Замотаев.
Роли исполняют: Владимир Длоуги, Е. Сафонова, Даниэль Ольбрыхский, М. Виноградова, Г. Польских.
«Герои», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин. Производство АРЕ.
Автор сценария Мохаммед Абу Юсуф. Режиссер Хуссам Эд-Дин Мустафа. Оператор Ибрагим Салех.
Роли исполняют: Фарид Шауки, Ахмед Рамзи и другие.
«Господи, услыши молитву мою» (по мотивам рассказа Н. Лескова «Зверь» и Жития преподобного Сергия Радонежского), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Киностудия «Одиссей», фирма «Виватон», ТПО «Союзтелефильм». 1991.
Авторы сценария Н. Бондарчук, Е. Рудых, О. Стрекова. Режиссер Н. Бондарчук Операторы М. Соловьев, А. Шурок. Художник Ф. Ясюкевич Композитор В. Мартынов. Звукооператор Л. Булгаков.
Роли исполняют: Н. Белохвостикова, А. Дерябин, Н Бондарчук, А. Кулямин, Л. Николаев, Н. Бурляев, Ваня Мурадханов, И. Пендельская, В. Протасенко, В. Крючков, Ф. Орлов, Сеня Мурадханов, Ваня Бурляев, Маша Бурляева.
«Дневная красавица» (по роману Жозефа Кесселя), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин. Производство «Пари-фильм» (Франция) — «Фив-фильм» (Италия). 1966.
Авторы сценария Луис Бунюэль, Жан-Клод Каррьер. Режиссер Луис Бунюэль. Оператор Саша Верни. Художник Робер Клавель.
Роли исполняют. Катрин Денев. Жан Сорель, Мишель Пикколи, Женевьев Паж, Франсиско Рабаль, Франсуаза Фабиан, Мария Латур, Пьер Клементи, Франсис Бланш.
«Жгучая страсть» («Кислота»), 21 ч. Продолжительность фильма 2 часа 55 мин.
Производство «Н. Чандра Продакшн» (Индия). 1990.
Автор сценария и режиссер Н. Чандра. Оператор Каба Азми. Композитор Лаксмикант Пьярелал.
Роли исполняют: Анил Капур, Чанки Пандэ, Мадхури Диксит, Анупам Кхер и другие.
«Жевательная резинка», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 43 мин.
Производство «Чидив» (Италия)
Авторы сценария Бьяджо Пройетти, Альдо Келли. Режиссер Бьяджо Пройетти. Оператор Беппе Маккари. Композитор Джанкарло Биганди.
Роли исполняют: Клаудио Боневето, Мауро Ди Франческо, Изабелла Феррари, Массимо Чеварро.
«Зедер», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин. Производство «А. М. А.» — «Сачис» (Италия). 1983.
Автор сценария и режиссер Пупи Авати. Оператор Франко Делли Колли. Композитор Риц Ортолани.
Роли исполняют: Габриэль Лавиа, Анн Канова. Чезаре Барбетти. Боб Тонелли, Фердинандо Орланди. Эннеа Феррарио и другие.

«Император», 13 ч Продолжительность фильма 2 часа 07 мин Производство АРЕ.
Автор сценария Фейез Гали. Режиссер Таек Аль-Ариа. Операторы Саид Шими, Махмуд Абдессамиа. Композитор Ясер Абдерахман.
Роли исполняют: Ахмед Заки, Рагда, Абубакир Айззат, Абдулла Махмуд, Махмуд Хамида, Камаль Хуссейн и другие.
«Катька и Шиз», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Киностудия «Курьер» и кинофирма «Контакт». 1992
Автор сценария Е. Островский при участии Д. Кеосаяна. Режиссер Т. Кеосаян. Оператор Г. Абрамян. Художник Л. Лазишвили. Композитор А. Козлов.
Роли исполняют. Д Карасев, Е. Шевченко, А. Джигарханян, О. Мегвинетухуцеси, Г. Дрозд и другие.
«Клятва», 18 ч Продолжительность фильма 2 часа 38 мин. Производство Индии.
Автор сценария Пэдэ Мехра. Режиссер Радж Сиппи. Оператор Арвинд Лаад. Художник Виджай Пуревани. Композитор Раджу Сингх.
Роли исполняют: Ракхи Гульвар, Акшай Кумар, Руна Гангули, Шеназ Джайдев, Мукеш Кханна и другие.
«Кольцо», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
Киностудия «Ленфильм», Всесоюзный центр кино и телевидения для детей и юношества. 1991.
Автор сценария А. Галин. Режиссер и оператор В. Мартынов. Художник Ю. Пугач. Композитор А Сигле. Звукооператор А. Шульга
Роли исполняют: Платон Мартынов, И. Черневич, Т. Рассказова, И Тычинина, В. Ермин, И. Харламов, Б. Соколов, В. Яковлев, М. Некрасова, С Чернова и другие.

«Комедия строгого режима» (по мотивам произведений С. Довлатова, А. Сандлера, З. Дикенова), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 18 мин.
Производство СП «Краун». 1992.
Авторы сценария и режиссеры В. Студеников, М. Григорьев. Оператор А Лапшов. Художники Ю. Пашигорев, П. Пархоменко. Композитор В Плешак.
Роли исполняют. В. Сухоруков, И. Криворучко, Н. Жарикова, Ю. Вьюшин, С Концевич, Л. Кубарев, В. Соловьев, К. Демидов, В. Калиш, А Сливников, В. Михайлов и другие.
«Молодая Екатерина», 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 10 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 33 мин., 2-й серии — 1 час 35 мин.
Производство Англии, США, Канады при участии киноассоциации «Ленфильм», 1991.
Автор сценария Крис Брайант. Режиссер Майкл Андерсон. Оператор Эрнест Дэй. Художники Гарольд Трэшер, Н. Васильева. Композитор И. Шварц. Звукооператор Г. Горбоносова.
Роли исполняют: Ванесса Редгрейв, Кристофер Пламмер, Франко Неро, Марта Келлер,

Максимилиан Шелл, Джулия Ормонд, Марк Френкель, Рис Динсдейл, Катя Голицына, А. Елекоева, А. Сластин, Н. Лавров, Л. Максимов, А. Шведерский, Ю. Траугол, Ю. Журин, В. Ермаков и другие.

«Моя соседка», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин. Киностудия «Альянс-фильм». 1991.

Автор сценария Ю. Рогозин. Режиссер А. Гранатов. Операторы Б. Ноьоселов, С. Стосенов. Художник А. Наумов. Звукооператор П. Шаргородский.

Роли исполняют: Е. Романова, Е. Леонов-Гладышев, Т. Кравченко, Л. Давыдова, И. Добряков, А. Кузнецов, С. Никоненко, Е. Котов, Д. Кузнецов и другие.

«Нет выхода», 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа 07 мин. Производство США. 1987.

Автор сценария Роберт Гарланд. Режиссер Роджер Дональдсон. Оператор Джон Олкотт. Художник Деннис Вашингтон. Композитор Морис Жарр.

Роли исполняют: Кевин Костнер, Джин Хэкмен, Шин Янг, Уилл Паттон и другие.

«Одна на миллион», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин. Кинокомпания «Сигма-фильм», АО «Эком-2». 1992.

Авторы сценария А. Галиев, П. Курышев. Режиссер Р. Мурадян. Оператор Н. Васильков. Композитор В. Рубашевский.

Роли исполняют: Е. Яковлева, Б. Щербаков, А. Филиппенко, Т. Догилева, П. Щербаков, Л. Федосеева-Шукшина и другие.

«Плащаница Александра Невского», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 07 мин.

Киностудия «Россия», объединение «Русский центр «Пересвет». 1991.

Автор сценария Б. Шустров. Режиссер Э. Ходжикян. Оператор Л. Калашников. Художник О. Смаровский. Композитор В. Комаров. Звукооператор Ю. Фетисов.

Роли исполняют: Б. Щербаков, В. Мищенко, И. Розанова, Ю. Шлыков, И. Васильев, Ю. Яковлев, Б. Иванов, Л. Нильская, Г. Польских, Е. Солодова, А. Ливанов и другие.

«Победа», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 45 мин. Производство Индии.

Автор сценария и режиссер Талат Джани. Оператор Нирмал Джани. Композитор Нареш Шарма.

Роли исполняют: Санджай Датт, Мохсин Кхан, Сатьяджит Пури, Сонам, Шафи Инамдар, Нареш Равал, Суреш Оберой и другие.

«Последний суд», 18 ч. Продолжительность фильма 2 часа 32 мин. Производство Индии.

Авторы сценария Рави Капур, Джавед Сиддики. Режиссер Умеш Мехра. Оператор Паппу. Художник Раджарам. Композитор Анну Малик.

Роли исполняют: Винод Кханна, Димпл Кападиа, Джекки Шрофф, Винод Мехра, Шафи Инамдар, Гульшан Гровер, Пареш Равал.

«Прорва», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин. СП «Проект-Камню» (СССР — ФРГ), «Ист-вест», «Паримедиа» (Франция), студия «Ритм» киноконцерна «Мосфильм» при участии «Канал Плюс» (Франция). 1992.

Авторы сценария Н. Кожушаная, И. Дыховичный. Режиссер И. Дыховичный. Оператор В. Юсов. Художник В. Аронин. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор Е. Попова.

Роли исполняют: Уте Лемпер, Н. Коляканова, Е. Рыжикова, Е. Антонова, А. Феклистов, А. Кортнев, В. Симонов, Д. Дыховичный, Е. Сидихин, С. Маковецкий, П. Зайченко и другие.

«Сказка о любви», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 26 мин.

Производство Индии.

Автор сценария Бопо Деб. Режиссер Шахджахан. Оператор В. Б. Расо. Композитор Баппи Лахири.

Роли исполняют: Амир Кхан, Нилам, Нита Пури, Ракеш Беди, Джайя Матхур, и другие.

«Смышленые девочки», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.

Производство «Нью Уорлд Пикчерз» (США). 1986.

Автор сценария Дан Хоскинс. Режиссер Димитри Лаготетис. Оператор Димитри Папакостантис. Художник Бью Петерсон. Композитор Джей Леви.

Роли исполняют: Трисия Ли Фишер, Лайза Лориент, Джули Керстен Смит, Патрисия Аркетт, Деннис Коул.

«Фантастическая пицца», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.

Производство «Сэлетоэл Голдвин Компани» (США). 1988.

Авторы сценария Элиа Джонс, Перри Хауз, Ренди Хауз, Альфред Ури. Режиссер Дональд Петри. Оператор Тим Сарстедт. Композитор Дэвид Макхью.

Роли исполняют: Джулия Робертс, Аннабет Гиш, Лили Тейлор, Винсент Филипп Д'Онофрио, Уильям Мозес, Адам Сторк.

«Хиросима, любовь моя», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.

Производство «Агрос фильм», «Комо фильм», «Патэ» (Франция) — «Дайэй» (Япония). 1959.

Авторы сценария Маргерит Дюра, Ален Рене (по сюжету Маргерит Дюра). Режиссер Ален Рене. Операторы Саша Верни, Такахаси Мишио. Композиторы Джованни Фуско, Жорж Делерю.

Роли исполняют: Эммануэль Рива, Эйджи Окада, Бернар Фрессон.

Микеланджело Антониони
80 лет.
Подборку статей
о творчестве режиссера
читайте в номере

Индекс 70402
Цена 1 р95к

ИСКУССТВО КИНО

В последних номерах 1992-го и в начале 1993 года читайте на наших страницах

В РУБРИКЕ «ПРЕМЬЕРА «ИК»

«Прорва» режиссера И. ДЫХОВИЧНОГО.
«Время цыган» режиссера ЭМИРА КУСТУРИЦЫ.

В РУБРИКЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

АЛЕКСАНДР КАБАКОВ. Самозванец. Роман.
ЮРИЙ ГАЛЬПЕРИН (Швейцария). «Блюз жестяных крыш». Роман.
ГЕНРИ МИЛЛЕР (США). Спокойные дни в Клиши. Роман.

В РУБРИКЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»

РЫШАРД БУГАЙСКИЙ (Польша). Допрос.

В РУБРИКЕ «ЛАБОРАТОРИЯ»

ИНГМАР БЕРГМАН (Швеция). Картины. Книга о творчестве.

А ТАКЖЕ

Судьбы национальных культур — размышления, диалоги, наблюдения.
«Прыжок» ВЕРТОВА — по материалам международного симпозиума.
К 70-летию АЛЕНА РЕНЕ — подборка статей.
РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР и МИХАИЛ ЧЕХОВ.

Цена на журнал «Искусство кино» в первой половине 1993 года (по каталогу «Роспечати»):
на 1 месяц — 20 рублей,
на 3 месяца — 60 рублей,
на 6 месяцев — 120 рублей.

В каталоге «Роспечати» на 1993 год указываются две цены издания на каждый подписной период: каталожная и подписная. Каталожная цена определяется выпускающим журнал издательством без учета затрат предприятий связи на местах и печатается централизованно. Подписная цена издания взимается при оформлении подписки с подписчика, складывается из каталожной цены и стоимости местных услуг предприятий связи.

10 92

В розницу журнал «ИК» поступает в крайне ограниченном количестве.